

35ms

МАСКИ



№ №

1912-13

7-8.

M-312 2007

Из биб-ки
М. Б. Загорского

Двойной номеръ.

МАСКИ,

ежемѣсячный журналъ, посвященный
искусству театра.

1912-1913 г.

№ 7-8.

СОДЕРЖАНИЕ:

Памяти М. С. Щепкина. *А. К. Топорковъ*—О комедіи (фрагменты). *Б. Шапошниковъ*. (Маринетти, Прателла, Руссоло)—Футуризмъ и театръ. *С. Глаголь*.—Изъ воспоминаній объ Олбриджѣ. *Ф. Китцнеръ* Ars Wagneriana *Е. Паннъ*—Русскій сезонъ въ Парижѣ. *Б. Грифцовъ*—Вакханки въ Римѣ. *Ал. Н. Вознесенскій*.—О народномъ театрахъ. *Алекс. Струве*—О пластическихъ танцахъ подь слово и о музыкѣ рѣчи. *И. Бончъ-Томашевскій*.—О ритмѣ и режиссерѣ. *Сергій Глаголь*—У корней театра. Театральная лѣтопись: За границей. Москва. С.-Петербургъ. Провинція. Справочный отдѣлъ. Указатель драматической литературы. Портреты и рисунки.

942568

СЛѢДУЮЩЕЙ КНИГОЙ, КОТОРАЯ ВЫЙДЕТЪ ВЪ ОКТЯБРѢ,
НАЧИНАЕТСЯ НОВЫЙ ПОДПИСНОЙ ГОДЪ.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. Н. А. НЕКРАСОВА

ГОС. ЦЕНТРАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА

ЦУНБ им. Н.А. Некрасова
Отдел хранения фондов

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

СЪ ОКТЯБРЯ 1913 Г. ПО ОКТЯБРЬ 1914 Г.

НА ВТОРОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ

ЕЖЕМЪСЯЧНАГО ЖУРНАЛА,

ПОСВЯЩЕНАГО ИСКУССТВУ ТЕАТРА **МАСКИ.**

Выходитъ въ теченіи зимняго театральнаго сезона отаѣль-
ными книгами, въ октябрѣ, ноябрѣ, декабрѣ, январѣ, февралѣ,
мартѣ, апрѣлѣ и послѣдняя книга въ сентябрѣ послѣ лѣта.

Журналъ выходитъ по прежней программѣ и издается при ближайшемъ уча-
стїи: Леонида Андреева, М. Бонча-Томашевскаго, Ал. Н. Вознесенскаго, Сергѣя
Глаголя, Ев. Гунста, Ф. Коммисаржевскаго, Вас. Сахновскаго и В. О. Шмидтъ.

ПРИЛОЖЕНІЯ:

Въ 1914 году для годовыхъ подписчиковъ журнала будетъ разо-
слано бесплатно новое иллюстрированное изд.: «Театральнѣй
Альманахъ «Масокъ».

Въ первыхъ №№ приложенія будутъ напечатаны: полный неизд.
вариантъ комедїи гр. Дус. Дусировла «Дядька въ затруднит.
положенїи» перед. Н. В. Гоголемъ, комедїи Верлена, гр. Ал. Н.
Толстого, Ф. Коммисаржевскаго и др.

Въ журналѣ принимаютъ участїе: Леонидъ Андреевъ, Ю. Айхен-
вальдъ, А. Араповъ, Аренскїй, Александръ Бенуа, А. Бродскїй, М. Бончъ-Томаш-
евскїй, М. Волошинъ, А. Волынскїй, Ал. Н. Вознесенскїй, А. Гидони, Джонсонъ,
Сергѣй Глаголь, Е. Гунстъ, Н. Евреиновъ, В. Ермиловъ, А. Койранскїй, Н. Кара-
бановъ, Ф. Коммисаржевскїй, І. Кордеса, А. Локтинъ, В. Мейерхольдъ, Е. Паннъ,
Н. А. Поповъ, М. М. Попелло-Давыдовъ, Максъ Рейнгартъ, Н. Рерихъ, Вас.
Сахновскїй, Ю. Слонимская, Л. А. Сулержицкїй, гр. А. Н. Толстой, Е. Чириковъ,
В. Шапошниковъ, В. О. Шмидтъ, К. Эрбергъ, П. Ярцевъ и др.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: восемь книгъ въ сезонъ 1913—14 г. съ дост. и перес.—
4 р. 50 к., на первые 3 №№ 1913 г. 1 р. 75 к. съ дост. и перес. Отд. №№
75 к. За границу вавос.

Объявленія: 60 к. строка непарели передъ текстомъ и 40 к. позади текста.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

Москва, Бол. Молчановка, 18 и во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

ТЕЛЕФОНЪ 245-75.

Редакторъ-издатель Ал. Н. ВОЗНЕСЕНСКІЙ.

М. С. ЩЕПКИНЪ. Съ незаконченной копии, сдѣланной супругой его Е. Н. съ портрета Тропинина. Фотографія исполнена внукомъ М. С. Щепкина Н. Н. Щепкинѣмъ. (Репродукція воспрещена).



Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ.

ТОЛСТЕНЬКІЙ, мягкій, одушловатый, коренастый, четырехугольный, бритый пожилой человекъ съ привѣтливо ласковымъ лицомъ и умными—вглядывающимися изъ-подъ изогнутыхъ ассиметричныхъ бровей—глазами, опираясь правой рукой на толстую палку, а въ лѣвой держа высокій черный пояркоый цилиндръ, въ пятницу 19-го марта 1848 года стоялъ въ церкви Николы Большого Креста, что на Ильинкѣ, у гроба прагика Мочалова.

Колыхаясь въ облакахъ кадилнаго дыма, какъ спѣна, одинъ человекъ плотно къ другому, стояла толпа, сливаясь съ чернотой темныхъ угловъ храма, подступивъ къ амвону и тѣсясь въ широко открытыхъ дверяхъ. А за храмомъ она разлилась по всей Ильинкѣ, запрудивъ панели и мостовую. Тутъ и студенты, и военные, и купцы, и мѣщане, и чиновники, и писатели, и спарушки и дѣвушки. Висятъ и на деревянныхъ столбахъ фонарей, стоятъ на тумбахъ, влѣзли на подоконники лавокъ, закрытыхъ по случаю большого соборія. Квартальный съ подусниками, въ киверѣ съ двумя будочниками,—обычно спящими по цѣлымъ днямъ, а по ночамъ попихонько торгующими у себя въ будкахъ водкой,—грознымъ окрикомъ сгоняетъ зѣвакъ съ недозволенныхъ для смотрѣнія мѣстъ. Говорятъ, пріѣдетъ самъ оберъ-полицеймейстеръ, но пока еще его нѣтъ; казалось, что вся Москва пришла поклониться праху того, кто «попрысалъ сердца и возвышалъ».

Когда допустили народъ кланяѣтся праху Павла Степановича, всѣ ринулись ко гробу, и друзья почившаго едва сдерживали напискъ толпы. Какой-то никому невѣдомый бородачій купецъ, кланяяся въ землю, громко всхлипывая, причиталъ: «Прощай голубчикъ ты мой, Павелъ Степановичъ, прощай голубчикъ! Другого ужъ мы такого, какъ ты, не увидимъ». И, упкнувшись въ полъ, весь затрясся и лежалъ такъ, пока не проплылъ гробъ надъ головами толпы. И со всѣхъ концовъ храма слышались рыданія, плакали не только близкіе, но и совсѣмъ чужіе. «Душу ты мою возносилъ», шепталъ у столба какой-то юноша въ пледѣ на плечахъ съ длинными кудрями, «восторгомъ наполнялъ сердца наши».

Четырехугольный человекъ, оставивъ палку и шляпу, отдѣлился отъ толпы и, вытирая слезящіеся глаза, тяжелымъ шагомъ подошелъ къ гробу. Держа въ рукахъ небольшой вѣнокъ, онъ своими пронизательными, слезливыми глазами долго смотрѣлъ въ лицо почившаго, какъ бы говоря: «Быть можетъ ты, товарищъ, по нашему разумѣнію не вполне удовлетворялъ насъ, но мы уже не услышимъ потрясающихъ душу звуковъ, не будемъ соучастниками тѣхъ мгновеній восторга, которія часто прорывались сквозь твои нелѣпыя формы и дали тебѣ эту общую любовь». Потомъ онъ поднялъ обѣими руками вѣнокъ и возложилъ его великому прагику на голову.

Нужды нѣтъ, что этотъ вѣнокъ по приказанію митрополита Филарета возложитъ на голову Мочалову Щепкина не допустили и лишъ послѣ долгихъ споровъ разрѣшили положить его въ гробъ. Важно то, что именно Щепкинъ хотѣлъ и долженъ былъ его возложить.

Щепкинъ—вдумчивый Щепкинъ. Щепкинъ—естественный Щепкинъ. Щепкинъ—подчинившій темпераментъ и взрывы внушеннаго подъема «искусству». Щепкинъ—первый начертавшій канонъ сценическаго искусства. Ревнивый Щепкинъ, не очень долюбливавшій сценическихъ соперниковъ, возложилъ вѣнокъ сопернику Мочалову, сопернику и противоположности во всемъ.

И въ этомъ спящемъ у гроба Мочалова Щепкинъ намъ видится теперь мудрецъ, бережно принимающій въ наслѣдство отъ безпутнаго, безумнаго, безформеннаго, порою даже бездарнаго, порою геніальнаго, потъ божественный огонь русской



Марья Тимофѣевна, матѣ М. С. Щепкина.
Съ портрета неизвѣстнаго художника.

души, который жилъ въ немъ. Намъ видится въ этомъ Щепкинѣ мудрецъ, разобравшійся въ хаосѣ Мочаловской сущности, взявшій изъ нея драгоцѣнное живое и русское и отбросившій ложное, разобравшійся въ томъ, въ чемъ никогда не могъ разобратъся самъ Мочаловъ, «представлявшій спрашную массу великихъ художественно сценическихъ силъ, не управленнѣхъ въ стройное теченіе», порою заливаемыхъ мутными волнами уродства, балаганства, порою могучимъ потокомъ прорывавшихся сквозь ходульные традиціи театра того времени, когда некультурные актеры играли прагматическія роли, надрывая голосовыя связки, «жестикуюлируя, какъ бѣсноватые», переходя съ рычанія на фальцетъ, съ бѣшеннаго крика на холодную мерзвенную монотонную чітку. Ту высокую естественность и русскую душу, которая въ инныя минуты прорывалась въ французской неживой ложно героической игрѣ некультурнаго Мочалова, подмѣпилъ Щепкинъ, потому что и въ немъ она жила, и Мочаловской силѣ вдохновенія, значительно превосходящей его собственную, онъ поклонился. И все пронизательно подмѣченное у великаго безформеннаго прагматика и у другихъ актеровъ его времени Щепкинъ привелъ въ систему, положилъ въ основу своего канона чисто русской сценической игры и завѣщалъ русскому молодому актерству, сказавъ, что сценическое искусство, помимо вдохновенія, пребудетъ и науки и культуры.

Въ день пятидесятилѣтія его смерти очень много было напечатано и выдержекъ изъ его записокъ и мнѣній объ его теоріяхъ. И говорилось обо всемъ этомъ, какъ будто о чемъ то новомъ, никогда неслыханномъ, какъ будто все сказанное Щепкинѣмъ не должно было быть извѣстно каждому актеру съ перваго его шага на сцену. И вдругъ стала понятной причина актерскаго кризиса, о которомъ такъ много говорятъ. Причина эта — незнаніе азбуки сценическаго творчества. Это съ одной стороны. А съ другой Щепкинскія разсужденія приводились, какъ нѣчто окаменѣлое, неизмѣнное, не подлежащее развитію, какъ будто Щепкинъ жилъ вчера и вчера все это написалъ. Даже на то, что Щепкинъ не могъ понять Гоголевской «Развязки» къ «Ревизору», объясняющей намъ взглядъ Гоголя не только на «Ревизора», но на все его творчество, творчество символическое, указывалось, какъ на нѣчто поло-

жизельное. Никѣмъ не было указано на то, что великій артистъ ничего не говорилъ о «сочувствіи» актеровъ другъ другу по сценѣ, о «внупреннемъ общеніи», иначе говоря объ элементарныхъ основахъ ансамбля на сценѣ.

Всѣ какъ будто забыли, что время Щепкина не наше время. Для того, чтобы понять геніальность Щепкина надо знать тѣ театральныя условія, среди которыхъ онъ работалъ. А для того, чтобы примѣнять его заповѣди въ наше время, надо чувствовать разницу между движеніемъ жизни въ его эпоху и въ нашу, надо знать разницу между психологіей и идеалами жизни Щепкинскихъ дней и нашихъ, надо знать, какое разстояніе прошло сценическое искусство за время со смерти Щепкина. И только тогда геніальныя завѣты Щепкина могутъ быть дѣйствительно основой освѣщающихъ сцену началъ, только тогда можно понять, что изъ всего сказаннаго имъ нами уже пережили, и до чего современный актеръ еще къ сожалѣнію не дошелъ, и какіе пробѣлы мы должны восполнить и что преобразить. А иначе всѣ призывы къ исполненію забытыхъ русскими актерами завѣтовъ великаго актера Московскаго Малаго Театра ничто иное, какъ консерватизмъ. Всѣ призывающіе въ наше время театральную смуту къ слѣпому слѣдованію Щепкинскому канону напоминаютъ утопающихъ, хватающихся за соломину. И, если бы самъ умный Щепкинъ жилъ въ наше время, онъ очень бы удивился такимъ призывамъ, а также и тому, что его «Записки и письма», изданныя въ 60-хъ годахъ прошлаго столѣтія, показали въ 1913 г. новшествомъ русскому актерству.





М. С. Щепкинъ, по фотографіи, сдѣланной внукомъ
его съ литографскаго портрета. Оригиналъ рабо-
ты Раевского. На камнѣ гравиров. Кино. Отно-
сится вѣроятно къ концу 50-хъ или началу 60-хъ
Годовъ.

А. К. Топорковъ. О комедіи (фрагменты).

I.

Опять перечитывалъ «Рожденіе Трагедіи» Ницше. Книга глубокая и правдивая до конца. И какой-то эфирный пламень струится отъ строки къ строку. Едва ли какая-нибудь другая книга оказала большее вліяніе на эстетику театра у насъ въ Россіи за послѣднія двадцать лѣтъ. И это справедливо; въ ней соединены различныя, зачастую исключаютъ другъ друга достоинства: серьезная научность основаній и, какъ нѣкій воздушный замокъ надъ ними, чаяніе грядущаго идеала. Прошлое, настоящее и будущее схвачены въ этой единственной книгѣ драгоценнѣйшимъ кольцомъ.

Я едва-ли ошибусь, если скажу, что русское ницшеанство, опошленное въ другихъ областяхъ, отправляясь отъ принциповъ «Рожденія Трагедіи», дало свои наиболѣе замѣчательные результаты. Такъ, поэзія и міросозерцаніе В. Иванова совершенно немѣслимы внѣ того движенія, которое началъ Ницше своимъ анализомъ и пониманіемъ античнаго театра. Понятія мѡа, хорового дѣйствія, Діониса, Аполлона ведутъ опсюда свое происхожденіе. Ницше первый влилъ въ старыя формы новое содержаніе.

Но какъ бы ни были значителъны и глубоки мысли, положенныя въ основу метафизики и эстетики Ницше перваго періода, нужно ясно сознать, что міровое значеніе Ницше поко-

и́тся вовсе не на этой кни́жѣ, а на послѣдующихъ его достиже́нїяхъ и, главнымъ образомъ, на Заратустрѣ́ и на дополняющихъ и разъясняющихъ его сочиненїяхъ послѣдняго періода. Идеи же Заратустры́ относятся къ идеаламъ Рожденїя Трагедїи не только преемственно, какъ первый замыселъ и окончательное рѣшенїе, но и отрицательно, какъ новая правда относится къ старой лжи. Ницше въ Рожденїи Трагедїи является ученикомъ Шопенгауэра и Вагнера, истолкователемъ античности въ духѣ ихъ идей, пессимистомъ и эстетомъ («міръ оправдывается, какъ эстетическій феноменъ»). Ницше эпохи Заратустры́ — загадочный колдунъ, смѣющийся плясунъ на вершинахъ. Ницше въздоровѣлъ. Сѣверъ умеръ въ его душѣ. Ницше полюбилъ Югъ.

Самъ Ницше подвергъ рѣзкой критикѣ произведенїе своего юношества (*Versuch einer Selbstkritik*). Его книга кажется ему чѣмъ-то пьянящимъ и дурманящимъ, какъ наркотикъ. Она со своимъ попустороннимъ, сверхмірнымъ утѣшенїемъ романтическая, что такъ ненавистно Заратустрѣ́. Трижды «нѣтъ», говоритъ Ницше философіи Рожденїя Трагедїи, и новую заповѣдь даетъ онъ своимъ ученикамъ, которая звучитъ нѣсколько парадоксально: вы должны научиться смѣяться, если вы хотите во что бы то ни стало остаться пессимистами. Научитесь смѣяться!

II.

Несмотря на огромную, все увеличивающуюся литературу о Ницше, вопросъ, кто такой этотъ пляшущій на горахъ, этотъ увѣнчанный розами, смѣющийся Заратустра, совершенно не разрѣшенъ. Какія-то непонятныя противорѣчїя соединены въ этомъ образѣ: мистикъ и противникъ всякой религіи, любовникъ вѣчности и врагъ метафизики, смѣющийся очарователь и учитель безсмыслицы міра (вѣчное возвращенїе), проповѣдникъ сверхчеловѣка и хулитель всякихъ идеаловъ, имморалистъ и создатель скрижалей новыхъ цѣнностей.

Всегда двойственно отношенїе къ Заратустрѣ́. Его рѣчи дѣйствуютъ невольно, душа внимаетъ имъ и хочетъ вновь ихъ слушать, а разумъ не понимаетъ, разсудокъ возмущенъ. Мы говоримъ «да» и «нѣтъ» въ одно и то же время его проповѣди.

Конкретные образы, скрытый ритмъ словъ захватываютъ и уносятъ, какъ музыка, но, очнувшись отъ этой пестрой фатаморганы, мы выпадемъ въ пустотѣ. Еще больше помимся и жаждемъ живой воды послѣ сна, открывшаго намъ ложные источники среди пустынь.

Ни для кого не секретъ, что такъ называемые ницшенианцы дурно себя зарекомендовали; ихъ мораль сводится къ культу похоти и силы. Конкретное осознаніе заратустризма вырождается почти всегда въ привіальность. Не естественна ли поэтому критика Ницше со стороны даже его сторонниковъ, напимѣръ, критика Андрея Бѣлаго идеи вѣчнаго возвращенія (см. Труды и Дни №...)? Нужно признатъ непонятность и непонятность Заратустры. Онъ еще въ будущемъ. Но нельзя ли и въ настоящее время иными средствами, не ницшеанскими, приблизиться къ его идеямъ и выразить ихъ, дать очеркъ его возможныхъ положительныхъ взглядовъ на театръ въ послѣдній періодъ его дѣятельности, словомъ, нельзя ли къ семи параграфамъ его самокритики приписать восьмой, формулирующей его новую точку зрѣнія?

III.

И прежде всего нужно будетъ признатъ, что для проповѣдника смѣха высшимъ родомъ искусства перестаетъ быть трагедія. Для насъ «трагедія» окружена какимъ-то мистическимъ нимбомъ. «Трагическое» есть самое высокое изъ возможныхъ переживаній и возможныхъ воплощеній въ искусствѣ, настолько высокое, что многіе критики признаютъ даже невозможность созданія трагедіи въ настоящее время, они не видятъ «возможности» ея въ современной культурѣ; нѣтъ тѣхъ условій, при соблюденіи которыхъ она можетъ возникнуть, какъ-то, наличности міва, объединяющаго людей общими чувствами и общимъ признаніемъ, глухого сознанія космическихъ чувствъ, тайныхъ силъ и путей неисповѣдимыхъ въ идеѣ Рока. Мы должны лишь готовить путь къ этой трагической культурѣ будущаго, которая, какъ нѣкое Эльдorado, мнится гдѣ-то вдали въ неясныхъ очерпаніяхъ нѣкоторымъ мечтателямъ.

Въ трагедіи есть высшій синтезъ. Всѣ искусства должны слиться въ единомъ Діонисовомъ дѣйствѣ, въ которомъ спа-

дупть оковы индивидуальности, и человекъ увидитъ Бога. Ибо истинная трагедія есть мистерія. Въ ней не только явленіе Бога, но и сліяніе съ нимъ.

Такъ говорятъ наиболѣе крайніе. При этомъ они, кажется, дѣлаютъ лишь выводы изъ предпосылокъ Ницше и Вагнера. Парсифаль—вотъ послѣднее слово европейской драмы. Неудача эпои мистеріи должна убересть всѣхъ, пытающихся итти тѣмъ же путемъ. Иной путь, кажется, немислимъ. Тѣмъ не менѣе такой путь есть, его проповѣдуетъ Заратустра: не трагедія есть высшій синтезъ, а комедія.

IV.

Трагедія, съ точки зрѣнія воли, есть гибель индивидуума, народа или міра. Гибнетъ ли Анпигона, гибнетъ ли Троя или весь міръ, какъ въ религиозныхъ мифахъ германцевъ, мы имѣемъ трагедію и прагическое. Съ точки зрѣнія чувства, трагедія есть страхъ и горе, бѣдствіе частное, отдѣльнаго лица, или бѣдствіе общее. Трагедія, какъ произведеніе искусства, какъ драма, выявляетъ по роковое спрданіе каждаго индивидуума, спрданіе всего міра, міровую скорбь. Трагедія, съ точки зрѣнія разума, есть столкновение и обнаруженіе противорѣчій, заложенныхъ въ самой основѣ бытія, противорѣчій, немогущихъ бытъ разрѣшенными никакой логикой, окончательныхъ, послѣднихъ.

Если міръ, дѣйствительно, безраздѣльно отданъ смерти, если, дѣйствительно, міръ есть зло и бессмыслица, то трагедія есть наиболѣе философское, обобщающее произведеніе искусства изъ всѣхъ возможныхъ, и утѣшеніе отъ трагедіи есть подлинная моральная заповѣдь. У юнаго Ницше такой моралью было эстетическое оправданіе міра, у современныхъ нищеніанцевъ—религія; ибо въ Божествѣ смерть есть начало новой жизни, спрданіе-радость—вспомнимъ Новалисовское: «Und jede Pein wird einst der Stachel der Vollust sein»—противорѣчье-гармонія, coincidentio-oppositorum.

Можетъ бытъ, все особое, все индивидуальное, все конечное гибнетъ въ смерти, въ горѣ, въ противорѣчьи съ самимъ собой, и возникаетъ цѣлое, соборное, безконечное. Такова трагедія и ея заповѣдь.

Для Заратустры посылкі эпоі теоріі, быць можаць, правільны, во всякомъ случаѣ неправильно заключеніе. Его оптимизмъ основанъ не на исключеніи и усунуеніи трагедіи личной и міровой, а на признаніи всѣхъ пессимистическихъ доводовъ, всякой гибели, безумія и зла; на послѣднихъ ступеняхъ отрицанія родится «да» и притомъ не для иного міра, какъ у В. Иванова, а для того самаго міра, тольکو что признаннаго злымъ и гибельнымъ, «да», безъ всякихъ потустороннихъ утѣшеній, безъ всякой романтики. Трагедія оказалась лишь маской. Она спадаесть, и мы видимъ смѣющагося Бога.

Для Заратустры естъ смерть и нѣтъ загробной жизни, нѣтъ освобожденія духа опъ темницы тѣла. Для Заратустры естъ ужасъ и страхъ передъ смертью, но эпотъ ужасъ и страхъ — тольکو самія сладкія чары влекущей насъ къ себѣ смерти. Смерть лишь конецъ, послѣдняя вспышка нашего горѣнія, которое, дойдя до своего конца, начинается снова, ибо все въ мірѣ возникаетъ снова и снова; кольцомъ вѣчнаго возвращенія увлечены всѣ вещи. Мы всегда умираемъ и вѣчно живы. Смерть естъ и ея нѣтъ во вѣки вѣковъ. Такъ опредѣлена смерть Заратустрой. И что такое спраданіе для человѣка, стоящаго на почкѣ зрѣнія творчества. Удовольствіе и неудовольствіе превращаются изъ главныхъ цѣлей и единственныхъ побужденій въ сопутствующія состоянія, всегда измѣнчивыя, случайныя и несущественныя. Такой человѣкъ стоиптъ принципиально выше спраданій, они для него служатъ лишь показателемъ, что духъ его не застылъ въ косномъ покоѣ, но преображается въ творчество черезъ достиженіе, въ тревогѣ, сомнѣніяхъ, въ пупи созидающаго мимо семи огней искушенія и соблазна.

Не можаць составитъ непреодолимости и пропивоорѣчіе бытія. Для Заратустры цѣнностъ жизни внѣ разсудка. Онъ, какъ мыслитель, — любитель загадокъ, новыи Эдипъ. И всякіе Сфинксы не тольکو не страшны ему, но желанны, какъ его добыча, какъ потъ звѣрь, котораго онъ ждетъ и котораго любитъ, какъ всякій охотникъ любитъ своего звѣря. Надъ пропивоорѣчіями, надъ неразумностью бытія смѣется Заратустра, ибо въ нихъ онъ видитъ лишь отраженія своего безумнаго, пропивоорѣчиваго разума, всегда себѣ вѣрнаго, всегда себѣ не-

вѣрнаго. Особая логика у этого пляшущаго мудреца. Всѣ проблемы у него поставлены вверхъ ногами, всѣ трудности стали легкими, висятъ въ воздухѣ, сами пляшутъ.

Всѣ противорѣчія—только пугающія личины, за которыми смѣется жизнь своимъ золотымъ смѣхомъ и заставляетъ насъ смѣяться. Моралью всякой до конца понятой трагедіи является не гибель индивидуальнаго, не уничтоженіе и не погруженіе въ абсолютную Нирвану, а возвращеніе къ собственному «я», личное самоутвержденіе.

V.

На комедію, обыкновенно, смотрятъ, какъ на осмѣяніе внѣшняго, случайнаго и уродливаго. Въ комедіи смѣются надъ ограниченностью, надъ чистой временностью, надъ тѣмъ, что есть сейчасъ, не можетъ и не должно быть. Отсюда персонажи комедіи вздорны, глупы, самонадѣянны, ослѣплены какой-нибудь одной страстью. Зритель споитъ надъ ними и сознаетъ въ себѣ нѣчто большее, болѣе существенное и вѣчное, чѣмъ тѣ страсти, которыя онъ видитъ воплощенными на сценѣ, словомъ то, что можетъ быть представлено лишь въ трагедіи, въ ея великихъ и божественныхъ образахъ. Поэтому онъ не удовлетворенъ только комическимъ и, хотя узнаетъ себя въ представленіи, все же онъ чувствуетъ, что лишь отчасти, только одной стороною пождествененъ со всѣми этими Скотинными, Хлестаковыми и Передоновыми, его интимное я, то, которое онъ нѣсколько льстиво для себя считаетъ подлиннымъ, не получаетъ, какъ кажется, выраженія въ комедіи, не означено въ ея дѣйствующихъ лицахъ. Мы идемъ въ комедію послушать остроловіе автора, посмѣяться надъ спранными ситуациями, которыя онъ придумалъ, поглядѣть на ужимки комика, но чаще въ легкомысленныя минуты мы идемъ въ фарсъ, гдѣ всѣ эти элементы на лицо, но есть еще фривольныя красоты хорошенякихъ актрисъ. Такова современная комедія.

Я ничуть не сомнѣваюсь, что таково большинство комедій не только настоящаго времени, но и всѣхъ вѣковъ и народовъ. Въ нихъ слишкомъ мало серьезности, чтобъ къ нимъ можно было бы отнести серьезно. Комедіи въ смыслѣ Заратустры, конечно, нѣтъ, какъ нѣтъ и вполне идеальной трагедіи и, на-

вѣрное, никогда и не будетъ. Безконечность человѣческаго духа не можетъ быть воплощена ни въ какомъ единомъ художественномъ произведеніи. Мы можемъ только указать на нѣкоторыя элементы «высокой» комедіи, которыя требуютъ отъ зрителя чувствъ, несвойственныхъ ежедневности, которыя поднимаютъ человѣка надъ самимъ собой, а не только надъ временемъ и случайными спрасьями.

И прежде всего нужно научиться цѣнить Аристофана. Ницше упоминаетъ въ своихъ афоризмахъ, будто подъ подушкой мертваго Платона нашли комедіи Аристофана. Зачѣмъ Платону нуженъ Аристофанъ? Немного спрашно, что «божественный» находилъ удовольствіе въ его шутовствѣ. Во всякомъ случаѣ, рассказъ,—за его достовѣрность я не ручаюсь —знаменателенъ.

Аристофанъ прежде всего любитъ смѣшное, гротескъ, парадоксъ. Его комедіи—геніальныя фарсы, въ которыхъ все чрезмерно, гиперболично, нелѣпо, и, дѣйствительно, смѣшно. Онъ не любитъ глубокомыслія, онъ смѣется безъ заднихъ мыслей, нецѣлесообразно. Просто потому, что веселье и жизнерадостность. И въ его буйномъ воображеніи, неомраченномъ ничѣмъ, встаютъ образы смѣющіеся, безспѣшіе, нелѣпыя, живые и убедительные до конца, несмотря на всю свою парадоксальность и гиперболичность, будетъ ли это плавающій по воздуху въ корзинѣ Сократъ, сваренный, какъ колбаса, народъ, или Афинская суфразистка.

Но, спрашивается, надъ чѣмъ смѣется Аристофанъ, дѣйствительно ли это внѣшнее, случайное, а не самое главное и существенное, «трагическое» того времени. Не является ли предметомъ смѣха Аристофана то, что было гибелью греческой культуры, то, чѣмъ стала Греція, что онъ не могъ въ себѣ преодолѣть. Какъ могъ смѣяться Аристофанъ. Почему это комедія, а не трагедія?

Зритель, мало-малыски сознательный,—а таковымъ мы должны предположить посѣтителя Афинскаго театра, долженъ былъ почувствовать, что Аристофанъ смѣется не надъ проходящими явленіями греческой жизни, не надъ диковинными уродствами, ненужными отклоненіями или преодоленными точками зрѣнія, а надъ самыми существенными противорѣчіями

греческой культуры V вѣка, и припомъ смѣется въ годину большой скорби, когда уже близокъ конецъ, явно паденіе, когда очевидно, что исхода нѣтъ. Какъ можно тогда смѣяться? Не станеть ли самый смѣхъ тогда кощунственнымъ?

Достаточно хотя бѣгло проглядѣть сюжеты дошедшихъ до насъ комедій, чтобы поставленный вопросъ былъ сознаны во всей глубинѣ.

Въ Ахарняхъ, Мирѣ, Лизиспратѣ сюжетомъ комедіи служить миръ. Нужно вспомнить, что это было время Пелопонесской войны. Греческая жизнь претерпѣвала острый кризисъ. Греки не могли преодолѣть своего исконнаго сепаратизма, не могли переработать чередовой спрой въ болѣе универсальныя государственныя формы и гибли отъ сполкновенія и противорѣчія своихъ собственныхъ силъ. Миръ для грековъ эпохи Пелопонесской войны былъ необходимъ, и въ то же время не было, казалось возможности добыть его, примирить противоположности, противодѣйствующія силы и стремленія. Во всякомъ случаѣ, проблема мира должна была быть серьезной и важной проблемой. Смѣхъ здѣсь, кажется, неумѣстенъ. Дѣлались всевозможныя предположенія, создавались самыя разнообразныя проекты, и вопъ Аристофанъ предлагаетъ свой, весьма несложный, хотя и хитрый: женщины должны сговориться и устроить забастовку. Вѣдь ихъ мужья, благодаря дальнимъ походамъ, лишаютъ ихъ радости супружеской жизни. Женщины должны отказаться удовлетворять желанія мужей. И хотя имъ самимъ очень тяжело долгое воздержаніе, все же онѣ въ концѣ концовъ побѣждаютъ.

Въ «Облакахъ» осмѣиваются новое образованіе, новая греческая философія, своимъ рационализмомъ разрушающая первобытные наивныя мифы и религіозныя представленія. Боги, очищенные въ критикѣ разума, превращаются изъ живыхъ всемогущихъ существъ въ «облако», въ философическій туманъ, сказали бы мы. Новая мудрость разрушаетъ устой патриархальной семьи, извращаетъ нравы и крѣпкую древнюю мораль, дѣлаетъ личность дерзкой и независимой передъ миромъ освященныхъ временемъ учреждений. Сюжетъ опять выбранъ, какъ нельзя болѣе, глубокой и серьезной. Дѣйствительно, греческой полись, греческое государство было крѣпко благодаря особой патриопи-

ческой религіи, благодаря культу домашняго очага и почитанію предковъ (ср. Фюстель де-Куланжъ «Античная община»). Философія, подкапываясь подъ эти устои древней государственности, разрушила и само государство, оппоргала личность опъ общины, объявляла челоуѣка гражданиномъ міра (космополитизмъ). Нужно признаѣть, что антическая философія, не только софисты, но и Сократъ, были враждебны греческой культурѣ, которая ее породила, и лучшимъ цвѣткомъ которой она являлась. Здѣсь передъ нами истинно-трагическій сюжетъ, обнаженіе нѣкоего безысходнаго пропивоубѣчія. Аристофанъ превращаетъ эту трагедію въ фарсъ.

«Всадники» осмѣиваютъ всеильный Демосъ, его величество народъ Аѣинскій, представляя его въ видѣ вздорнаго спарика, лакомаго, падкаго на подарки и лесты, котораго нужно, какъ слѣдуетъ, вввариты въ волшебномъ котлѣ, чтобы онъ немного помолодѣлъ. Опять обнаружены не случайныя, а наиболѣ существенныя язвы Аѣинской демократіи, выродившейся въ охлократію, въ господство толпы, улицы, жадныхъ до наживы, вздорныхъ демагоговъ, грабящихъ союзниковъ, берушихъ взятки, торгующихъ народными рѣшеніями. Опять мы имѣемъ передъ собой одинъ изъ роковыхъ вопросовъ того времени. Высокая культурность и быспрый ростъ ея въ греческихъ городахъ возможны были благодаря сравнительно небольшому числу полноправныхъ гражданъ, которые и шли общей жизнью, легко перенимали другъ опъ друга культурныя завоеванія. Греческій театръ, греческая пластика, даже философія были достояніемъ всѣхъ, а не только небольшой кучки привилегированныхъ, знатныхъ и богатыхъ. Но эта быспро возникшая культура была невольно обречена на скорую гибель: она покоилась на слишкомъ незначительной организации экономическихъ, правовыхъ и государственныхъ силъ. Городъ, возвысившійся надъ другими, захватившій гегемонію, обреченъ былъ на вырожденіе, и лишь коренная реформа всѣхъ общественныхъ учреждений была бы въ силахъ вывести государство на новый путь. Аѣинская демократія была вѣнцомъ культуры эллинской, вѣкъ Перикла—ея гордость, но она же таила въ себѣ сѣмена быспрой гибели и упадка. И эту близкую гибель, эту обреченность Аѣинскаго Демоса Аристофанъ выводитъ въ своей комедіи «Всадники», эта *гибель* служитъ сюжетомъ его *комедіи*.

Легко можно было бы показать то же самое относительно и других дошедших до нас комедий Аристофана, но и эпихъ примѣровъ достапочно, чтобы понять, что содержаніемъ комедій Аристофана является всегда нѣчто въ высшей степени *серьезное*, и вовсе не смѣшное, существенное, а не случайное. Всѣ онѣ легко могутъ быть передѣланы въ трагедіи. Комическое въ нихъ обусловлено не предметомъ, а точкой зрѣнія на него.

Передъ лицомъ величайшихъ опасностей личныѣхъ и общественныѣхъ Аристофанъ сохраняетъ нѣкую свободу Духа, чувство личности, не могущей быть всецѣло поглощенной и исчерпанной ничѣмъ, непонятный оптимизмъ на зло всѣмъ настоящимъ и предстоящимъ бѣдствіямъ, нѣкое «легкомысліе» въ Ницшевомъ значеніи эпого слова. Личность его никогда не подавлена серьезностью жизни; несмотря на эпю серьезность, онъ можетъ смѣяться, онъ чувствуетъ себя выше всѣхъ имъ созданныхъ кумировъ, онъ сознаетъ свою независимость отъ грознаго рока.

Вѣдѣ «рокъ», если его братъ не отвлеченно, какъ идею чего-то неизбежнаго и грозящаго, воплощеніе, всегда въ томъ или иномъ опредѣльномъ образѣ, въ опредѣленныхъ стеченіяхъ обстоятельствъ. Если «рокъ» вообще есть, то онъ необходимо проявляетъ себя эмпирически въ этой дѣйствительности, всегда ограниченной, всегда условной, всегда нѣсколько *комической* по сравненію съ безусловнымъ, безконечнымъ духомъ человѣческимъ. На этомъ и основали заповѣдъ—научитесь смѣяться!

VI.

Изъ всѣхъ русскихъ писателей ближе всего подошелъ къ нашей темѣ Гоголь. Я могъ бы сказать, что смѣхъ его имѣетъ характеръ «метафизическій». Мережковскій правильно сказалъ, что Гоголь хотѣлъ высмѣять «чертей». Поэтому его комедіи могутъ не только смѣшить, но и пугать, какъ онѣ испугали самого Гоголя. Въ этомъ состоитъ единственность Гоголя, какъ писателя и трагедія его судьбы.

На первѣй взглядъ можетъ казаться, что его смѣхъ направленъ на остатки уже пережитой старины, на взяточничест-

во чиновниковъ, на болопо провинціальной жизни, на разрушающія слѣдствія крѣпостного права. Можетъ казаться, что самъ авторъ выше изображенныхъ имъ лицъ, что онъ можетъ надъ ними только смѣяться, чувствуя свою независимость отъ нихъ и свободу. Но это только на первѣй взглядъ. Нужно прочитать хотя бы московскіе дневники Герцена, чтобы понять, что русская жизнь того времени уперлась въ нѣкій тупикъ. Всѣ мы, конечно, сознавались, что вѣсточничество есть зло, что крѣпостное право подлежитъ отмѣнѣ, что Россія должна выступить на путь реформъ, и въ это же время, казалось, не было, ни силъ, ни средствъ, ни возможности провести эти реформы. Дореформенная жизнь спянула себя въ нѣкій крѣпкій узелъ, который нельзя было распутать, а можно было лишь разрубить. Въ этомъ чувствѣ сходились люди наиболѣе противоположные. Такъ Герценъ писалъ, что реформъ ждуть нопкуда, ни отъ правительства, ни отъ народа. Николай I говорилъ въ государственномъ совѣтѣ: крѣпостное право есть несомнѣнное зло, но отмѣна его есть зло еще большее. Русская дѣйствительность превратилась въ официально признанную нелѣпость, надъ которой было трудно смѣяться, которая гораздо скорѣе способна была пугать, которая, во всякомъ случаѣ, не могла быть побѣжденной такими средствами, какъ смѣхъ. Для этого нуженъ былъ Севастопольскій погромъ.

«Россія, пишетъ Бѣлинскій Гоголю, представляетъ ужасное зрѣлище страны, гдѣ люди торгуютъ людьми... гдѣ люди сами себя называютъ не именами, а кличками, — Ваньками, Васьками, Степками, Палашками, страны, гдѣ нѣтъ не только никакихъ гарантій для личности, чести и собственности, но нѣтъ даже и полицейскаго порядка, а есть только огромныя корпорации различныхъ служебныхъ воровъ и грабителей».

Эти слова были не только риторической гипперболой, но являлись дѣйствительнымъ выраженіемъ дѣйствительныхъ чувствъ и думъ лучшихъ людей того времени. Наиболѣе послѣдовательные мыслили до конца: настоящее русскаго народа ужасно, и у него нѣтъ права на будущее. Такъ писалъ Чаадаевъ, конечно, не сумасшедшій, но отъ его словъ можно было сойти съ ума. Гоголь, приступая къ своимъ комедіямъ, навѣрно, не думалъ, какія послѣдствія будетъ имѣть его смѣхъ для него са-

мого. Казалось, онъ смѣялся надъ дѣйствительно смѣшнымъ, а вовсе не ужаснымъ, надъ маленькимъ чертенкомъ, который похожъ на нѣмца, который хочетъ украсть луну съ неба, но котораго скоро осѣдлаетъ здоровенный кузнецъ Вакула и заставитъ его нести себя въ Петербургъ къ мамушкѣ царицѣ за черевичками. На самомъ дѣлѣ оказалось совсѣмъ обратное: чертъ оказался очень сильный, почти несборимый; онъ не только украсть луну, онъ готовъ былъ погасить всѣ звѣзды, всѣ свѣтила и погрузитъ русскія равнины въ мракъ безысходный.

Гоголь тогда испугался имъ же созданныхъ масокъ. Въ немъ проснулась безконечная жажда утверждения. «Счастливы писатель, который мимо характеровъ скучныхъ, противныхъ, поражающихъ печальною своею дѣйствительностью, приближается къ характерамъ, являющимъ высокое достоинство человека, который изъ великаго омута ежедневно вращающихся образовъ, избралъ одни немногія исключенія, который не измѣнялъ ни разу, возвышеннаго строя своей лиры, не спускался съ вершинъ своихъ къ бѣднымъ, ничтожнымъ своимъ собратьямъ и не касался земли, весь повергся въ свои далеко отторгнутые отъ нея и возвеличенные образы».

Комедія, такимъ образомъ для самого Гоголя оказалась болѣе печальною, чѣмъ трагедія, въ которой есть упѣшеніе духовное черезъ признаніе героя и сочувствіе ему. Смѣхъ же давалъ только отрицаніе дѣйствительности, не могущей быть преодоленной. «Мнѣ не смѣшно», говоритъ Гоголь и, дѣйствительно, ему нельзя было смѣяться надъ тѣмъ, что было сильнее его, что онъ не могъ побѣдить. Онъ пишетъ «Переписку съ друзьями», «чтобы искупить бесполезность всего, доселѣ мной написаннаго» какъ говоритъ онъ.

«Чертъ» побѣдилъ Гоголя, но не побѣдилъ его произведеній. Потому что смѣхъ Гоголя былъ не только его личнымъ смѣхомъ и веселостью, но фактомъ общественнымъ. Въспѣвъ съ Гоголемъ смѣялась вся новая Россія, которая какъ-то гдѣ-то наперекоръ разсудку, наперекоръ дѣйствительности знала что чертъ не украдетъ луну и что кузнецъ Вакула такъ или иначе взнуздаетъ его.

Когда читается историческій періодъ великаго народа, то люди умирающей культуры не знаютъ выхода, для нихъ мысли-

мы лишь отрицанія, утверждають они безсилны. Но не сознавая опчепливо, не представляя себѣ новую грядущую жизнь, не будучи въ состояннн пворимъ ея идеалы, они все же могутъ и должны чувствовать, что народъ не погибаетъ никогда, что выходъ всегда найдется, хотя, быть можетъ, еще не найденъ, часъ придетъ, дѣйствія Духа народнаго проявятся, чудо настанетъ, народъ въ силахъ перенести не одну катастрофу.

Поэтому молодой Гоголь могъ смѣяться надъ русской дѣйствительностью, несмотря на то, что это вовсе не было смѣшно, а ужасно: гдѣ-то въ его душѣ звучали бубенцы мистической пройки.

Эти «бубенцы» среди смерти душъ и тѣлъ должны звучать для героя въ самыя трагическіе періоды его жизни, и тогда страхъ, и жалость и чувство гибели необходимо смѣняются новымъ освобождающимъ смѣхомъ. Миръ тогда зримъ въ новомъ ракурсѣ и въ новомъ планѣ: трагедія обращается въ комедію.

VII.

И есть еще одинъ міровой комикъ, который долженъ быть намъ особенно близокъ, потому что его смѣхъ относится не къ прошлому, а къ настоящему, нами всѣми переживаемому моменту: это Оффенбахъ. Необходимо привѣтствовать вновь возникшій интересъ къ шедевру: «Прекрасной Еленѣ». Такія постановки какъ Рейнгардта и предполагаемая въ Свободномъ театрѣ въ Москвѣ, нужны, чтобы поддерживать вкусъ къ подобнымъ вещамъ.

Оперетты Оффенбаха несмотря на легкость и фривольность своего содержания, глубоки и прекрасны новой необычайной красотой. Онѣ даютъ понятъ, что европейская культура еще очень молода, что она имѣетъ въ себѣ многія возможности, что у нея есть будущее.

Кто подолгу живаль за-границей, тотъ, навѣрно, изумлялся легкости и пріятности тамошней жизни. Тамъ все какъ-то на своемъ мѣстѣ, порядокъ, чистота. Люди аккуратненькіе, франтоватые, немного легкомысленные. Ходишь по улицамъ большихъ городовъ Европы—Берлина, Вѣны, Парижа, и въ душѣ чуть слышно звучитъ нѣкій вальсъ, который, кажется, увлекаетъ

всѣ эти толпы, которыя кружатся подь его напѣвъ, новья и новья съ утра до поздней ночи.

И надъ всѣми ними царить, какъ великій символъ, образъ жены, не облеченной въ солнце, а прекрасной Елены, царицы и проститутки, шикарной, развратной и чувстввенно прекрасной.

Неужели васъ, о боги, веселить,
Коль наша честь, честь кувѣркомъ полетить?

Художники, поэты, философы, всѣ одинаково порицають и отрицають современную буржуазную культуру. Буржуа не смогъ завоевать себѣ уваженія, онъ всегда немного комиченъ. И тѣмъ не менѣе всѣ живутъ той культурой и въ этомъ обществѣ. Отрицаніе и «ненависть» лишены напряженности и серьезности, такъ что самыя крайнія политическія партіи кажутся умѣренными по сравненію съ нашими безграничными мечтателями Андреевскаго типа. Всѣ увлечены вальсомъ современной жизни, и въ то же время ни одинъ не признаетъ эту жизнь подлинной и настоящей. Вотъ почему есть нѣкая иронія и улыбка у самыхъ мудрыхъ европейцевъ, напр., у Анатоля Франса и у Шнитцлера.

Жизнь пуста и пошла—это ни для кого не тайна. Тѣмъ не менѣе всѣ на землѣ признають ее. Отрицая ее, живутъ ею. Такое раздвоеніе, такое печальное сознаніе могло бы вести къ безнадежному пессимизму, но этому препятствуетъ мысль и живое чувство, что европейское общество, взятое въ цѣломъ, больше, выше своей теперешней культуры, что оно не только можетъ, но непременно и породитъ нѣкую новую культуру.

Нужно признатъ что у современныхъ европейцевъ нѣтъ никакихъ положительныхъ идеаловъ. Творчество идеаловъ совершенно изсякло. Мѣщанство торжествуетъ до конца. Для Герцена это было трагедіей европейской культуры. Эту трагедію онъ изобразилъ въ своей великой книгѣ «Письма съ того берега». На океанѣ ночь! Для современнаго европейца это не трагедія, а оперетта, мелодическая и ироническая въ одно и то же время.

Они живутъ той жизнью, которую не признають до конца, они смѣются надъ ней и надъ собой въ одно и то же время, ибо есть сознаніе, что рано или поздно невѣдомыми путя-

ми идеаль будетъ выработанъ и достигнутъ, что современная культура идетъ къ нѣкой цѣли, можетъ быть, непонятной, но во всякомъ случаѣ великой и прекрасной. И по этому возможно двигатся вальсирующимъ темпомъ къ эпохѣ невѣдомой цѣли, къ незнакомому берегу. Поэтому можно разсмапривать прекрасную Елену какъ символъ современной Европы, и принять ея иронию и улыбку: мѣщанство и мѣщанская культура не страшны, какъ думалъ Герценъ, а комичны.

VIII.

На этихъ образахъ Аристофана, Гоголя, Оффенбаха можно поучиться новой философіи комизма, жизнерадостной и легкомысленной. Ибо смѣхъ есть не только цѣлящее средство, но онъ служитъ выразителемъ еще не спознанныхъ вполне началъ человеческого Духа. Обычныя теоріи далеко не уясняютъ его сущности. По мнѣнію физиологовъ (Спенсеръ) смѣхъ означаетъ ничто иное, какъ преобладаніе, избытокъ силъ въ организмѣ, обнаруживающихся въ движеніи грудобрюшинной преграды, въ измѣненіи дыханія, мускуловъ лица и т. д. Для того, чтобы смѣяться этимъ живопнымъ смѣхомъ не нужно ничего комического, нужно имѣть лишь особое кровообращеніе, особую психофизическую организацію, сангвиническую, легко возбудимую. Смѣхъ есть просто особое выраженіе радости, онъ является средствомъ отдѣлаться отъ соковъ, могущихъ въ насъ быть вредными и опасными.

По мнѣнію другихъ психологовъ, вовсе не нужно быть упитаннымъ сангвиникомъ, тучнымъ гулякой, мясникомъ или кабапчикомъ чтобы любить смѣшное и комическое. Есть изнеможденные оспрословы и оспроумцы, лишенные почти всякой плоти, кровь которыхъ почти всегда холодна. Они смѣются беззвучнымъ смѣхомъ или только улыбаются безкровными губами, глаза ихъ поблескиваютъ. Таковъ Фернейскій мудрецъ, оспроумецъ Вольперъ, который умѣлъ смѣяться. Причиной такого интеллектуальнаго смѣха является, по мнѣнію Шопенгауэра, несоотвѣтствіе нагляднаго и отвлеченнаго представленія, несоотвѣтствіе мысли о предметѣ съ самимъ предметомъ.

Какъ бы ни были въ извѣстной мѣрѣ справедливы эти

теоріи, онѣ не могутъ до конца объяснить феноменъ смѣха. Смѣхъ имѣетъ основу метафизическую. Въ немъ обнаруживается свобода и безконечность человѣческаго Духа. «Комизмъ пребудетъ безконечной увѣренности въ себѣ, возвышающей насъ надъ собственными нашими противорѣчіями, такъ что мы не огорчаемся ими и не станемъ несчастными. Для комизма необходимо блаженство и благосостояніе субъективности, которая, въ своей увѣренности въ себѣ, можетъ переносить разрушеніе своихъ цѣлей».

IX.

Платоновскій «Пиръ» оканчивается одной многозначительной сценой, на которую слишкомъ мало вниманія обращали комментаторы и толкователи. Послѣ знаменитыхъ рѣчей, сохраненныхъ намъ Апполлодоромъ, пиръ пришелъ въ разстройство; пили безъ очереди и порядка, нѣкоторые изъ участниковъ ушли, самъ Апполлдоръ заснулъ. Проснулся онъ на разсвѣтѣ. Одни гости уходили, другіе спали, и только самъ хозяинъ, прагическій поэтъ Агаѳонъ, Аристофанъ и Сократъ бодрствовали, пили изъ большой чаши по очереди слѣва направо и вели бесѣду. «Сократъ принуждалъ ихъ согласиться съ тѣмъ положеніемъ, что дѣло одного и того же лица умѣетъ создавать какъ комедіи, такъ и трагедіи. Трагикъ по профессіи есть въ то же время комикъ».

Это мѣсто изъ Платоновскаго «Пира», какъ нельзя болѣе, освѣщаетъ разсказъ, будто подъ подушкой умирающаго Платона были найдены комедіи Аристофана. Возникаетъ соблазнъ, не должна ли прагическая философія Платона, отрицающая этотъ міръ, вся полетъ и усремленіе къ сверхчувственнымъ идеямъ, обосновать, въ концѣ концовъ, именно эту землю, признать и оправдать смѣхъ Заратустры *).

Съ логической точки зрѣнія, трагедія и комедія это одно и то же дѣйствіе, разсматриваемое только съ разныхъ точекъ зрѣнія. Точка зрѣнія прагическая есть взглядъ человѣка, по-

*) Ср. Югурта, Логика и Риторика. Труды и Дни № 3.

давленнаго противорѣчіемъ, которое онъ признаетъ безысходнымъ, окончательнымъ. Въ трагедіи гибнетъ человѣкъ въ непреодолимомъ противорѣчіи. Въ комедіи индивидуумъ выходитъ побѣдителемъ, преодолевъ противорѣчіе. Нужно признатъ, что противорѣчіи непреодолимыхъ нѣтъ, какъ нѣтъ вообще ничего окончательнаго, послѣдняго. Всякое противорѣчіе разрушается, конечно, не въ абсолютномъ тождествѣ, какъ думалъ Шеллингъ и какъ думаютъ современные Шеллингианцы, а снимается въ новомъ обобщеніи, которое въ свою очередь несетъ въ себѣ свое новое противорѣчіе и такъ *in indefinitum*. Только самый процессъ, включающій въ себѣ всѣ моменты, является абсолютной тождественностью, но уже не какъ частное догматическое положеніе, а именно, какъ процессъ.

Всѣ смѣслъ понятія идеи въ Пирѣ есть пониманіе идеи, какъ процесса, а не какъ неподвижной застывшей сущности. Не темъ любви посвященъ Пиръ, какъ это думаютъ обычно, а именно въясненію значенія Идеи, которая мыслится въ немъ не отвлеченно, посредствомъ холоднаго, рефлектирующаго разсудка, а понимается по аналогіи съ Любовной Страстью. Новую Логику и новую Метафизику—вотъ что хотѣлъ дать въ своемъ діалогѣ Платонъ.

Съ этой точки зрѣнія понятно, почему въ концѣ его Сократъ утверждаетъ тождество трагедіи и комедіи. Трагедія превращается въ комедію, разъ трагедія преодоленна, выходи найденъ. Рокъ безсиленъ тамъ, гдѣ человѣкъ можетъ отъ него ускользнуть. Преодоленная трагедія есть комедія. Горе и ужасъ обращены въ Смѣхъ.

Такова оборотная сторона ученія Платона, скрытаго отъ большинства платониковъ. Но таковъ платонизмъ для истинныхъ платониковъ.

Владимиръ Соловьевъ въ предисловіи къ «Золотому Горшку» Гофмана *) говоритъ: «Въ фантастическихъ разсказахъ Гофмана всѣ лица живутъ двойною жизнью, попеременно выступая то въ фантастическомъ, то въ реальномъ мірѣ. Вслѣдствіе этого, они или, лучше сказать, поэты черезъ нихъ—чувствуютъ себя свободнымъ, непривязаннымъ исключительно ни

*) Недавно издано книгоиздат. «Альціона».

къ той, ни къ другой области. Съ одной стороны, явления и образы всендневной жизни не могутъ имѣть для него окончательнаго, вполне серьезнаго значенія, потому что онъ знаетъ, что за нимъ скрывается нѣчто иное, но, съ другой стороны, когда онъ имѣетъ дѣло съ образами изъ міра фантастическаго, то они не пугаютъ его, какъ чужіе и невѣдомые призраки, потому что онъ знаетъ, что эти образы тѣсно связаны съ обычной дѣйствительностью, не могутъ уничтожить или подавить ее, а напротивъ, должны дѣйствовать и проявляться черезъ эту же дѣйствительность. Такимъ образомъ, фантастическій элементъ является у Гофмана очеловѣченнымъ и натурализованнымъ; и если присутствіе этого элемента позволяетъ поэту относиться свободно къ реальному міру, то въ признаніи этого послѣдняго съ его законными правами онъ находитъ почву опоры для такого же свободнаго отношенія къ элементу фантастическому; онъ не подавленъ, не связанъ имъ, можетъ свободно играть имъ. Эта двойная свобода и двойная игра поэтическаго сознанія выражается въ томъ свободномъ юморѣ, которымъ проникнуты произведенія Гофмана».

Я позволилъ себѣ сдѣлать эту длинную выписку потому, что Вл. Соловьевъ, какъ нельзя болѣе ясно и въ то же время глубоко, выясняетъ сущность истинно понятнаго юмора. Основной причиной оказывается чувство свободы по отношенію ко всѣмъ объектамъ и всѣмъ цѣлямъ. Постигенію свободы чловѣка въ самомъ непосредственномъ и въ то же время въ самомъ метафизическомъ смыслѣ должна служить идеальная комедія.

Чловѣкъ свободенъ. Это очень легко сказать, но трудно понять, что это значитъ, и еще труднѣе это пережить. Свобода это почти предѣльное состояніе самой мощной воли. Свобода въ своемъ безусловномъ значеніи есть сознаніе независимости нашего я отъ всѣхъ внѣшнихъ предметовъ, силъ, идей, идеаловъ и началъ. Это есть независимость, а потомъ сознаніе личности, ея силы по отношенію ко всѣмъ предметамъ въ самомъ общемъ и широкомъ значеніи этого слова. Въ этомъ смыслѣ сознаніе свободы жутко, ибо чловѣкъ сознаетъ въ ней свою отрѣшенность отъ міра, нѣкое наменальное одиночество, онъ поставленъ лицомъ къ лицу съ самимъ собой, все

другое, самія идеальнѣя цѣнности, наиболѣе верховнѣя начала ниже его по достоинству и рангу. Свободный человекъ иррелигіозенъ или религіозенъ въ иномъ, необычномъ значеніи этого слова. Свобода есть всегда индивидуализмъ и его ужасъ. Я человеческое превращается въ монаду, не имѣющую оконъ. Это нужно признатъ, разъ принимаешь свободу.

Въ этомъ состоитъ глубокая правда и цѣнность свободы. Ибо всякій человекъ долженъ сознатъ, что никакія конечнѣя цѣли, никакія опредѣленнѣя идеалы не въ состояніи исчерпатъ положительной безконечности его—Я. Духъ человеческій неисчерпаемъ ничѣмъ, онъ всегда глубже, выше, значительнѣе всѣхъ своихъ положеній. Поэтъ всегда выше, какъ человекъ, своихъ поэтическихъ произведеній, мыслитель глубже самѣхъ глубоко-мысленныхъ своихъ системъ. Любящій выше своей любви. Можетъ быть, самое глубинное въ насъ не можетъ рельефно проявиться, стать осязаемымъ для другихъ, но все же въ насъ оно есть, огненный фокусъ творчества жизни. Такого убѣжденіе, не могущее быть уничтоженнымъ никакимъ опытомъ.

Сознаніе свободы по отношенію ко всему объективно представляемому нашимъ Я уничтожаетъ прагматичность. Рокъ перестаетъ имѣть власть надъ нами, противорѣчія снимаются, смерть не спрашна. Человекъ долженъ всегда выйти побѣдителемъ изъ столкновенія съ ними, онъ долженъ смѣяться надъ ними. Вотъ смыслъ смѣха Заратустры.

Не должно ли казаться чипателю, что заратустризмъ, такъ понятый, ведетъ къ крайнему разочарованію или пессимизму.

Къ разочарованію потому, что ничего окончательнаго, всецѣло цѣннаго не существуетъ въ жизни согласно съ этой теоріей. Вещи, которѣя насъ не захватываютъ сполна, равнодушны намъ. Проникнутый такими чувствами, человекъ превращается въ скорбнаго скипальца по пустынямъ.

Если ты утратилъ цѣлый міръ
Не горюй—это ничего.
Если ты обрѣтешь цѣлый міръ
Не ликуй: это ничего.
Мимо пройдутъ скорби и радости;
Пройди мимо міра: это ничего.

Развѣ не легкомысліе и не свидѣтельство внуprenней пустапы не признаватѣ въ жизни ничего цѣннаго безусловно, прекраснаго сполна, что выше тебя, чему можно и должно принести себя въ жертву? Развѣ не лучше и не доспойнѣе чело-вѣка опдаться чему либо безраздѣльно и сполна, броситѣся въ нѣкую огненную купину, сгорѣтѣ въ ея огнѣ, исчезнутѣ въ ея сіяніи?

Я не хочу опредѣленно отвѣчатѣ на эти возможныя возраженія. Разсужденія на эту тему предполагаютѣ долгій анализъ, діалектику прудную и тонкую. Я хотѣлъ бы привести для поясненія моихъ словъ одинъ примѣръ.

Извѣстно, что Сократъ любилъ Алкивіада любовью спраспной и захватывающей, потому что Сократъ былъ чело-вѣкомъ въ высшей степени цѣлнымъ, и нижняя часть его лица свидѣтельствовала о силѣ первобытныхъ инстинктовъ въ немъ. Онъ любилъ и влекся къ предмету своей любви, охотился за красотой Алкивіада, какъ говоритѣ Платонъ, и въ то же время Сократъ относился иронически къ предмету своей любви, т.-е. любовь не поработала его, не дѣлала слѣпымъ къ недостаткамъ Алкивіада; въ величайшемъ утвержденіи Сократъ въ то же время сохранялъ свободу по отношенію къ этому своему утвержденію, независимость сужденія. Но какъ возможна такая иронія, какъ возможна такая свобода?

А. К. Топорковъ.



Б. Шапошниковъ *). Футуризмъ и театръ.

I.

Театръ въ томъ видѣ, какъ онъ существуетъ сейчасъ, не можетъ удовлетворити тѣхъ, кто ищетъ въ искусствѣ постоянно новыхъ проявленій творческаго генія человѣка; тѣхъ, кто въ искусствѣ хочетъ осознати современность во всемъ ея объемѣ; наконецъ тѣхъ, для кого старыя формы искусства потеряли свой интересъ, благодаря измѣнившемуся подъ влияниемъ того новаго, что внесено въ нашу жизнь современнымъ знаніемъ, чувствованію человѣка.

Новое чувствованіе рождаетъ новое искусство. Искусство театра, какъ и всякое другое, должно отвѣчать этому новому чувствованію человѣка.

Вопь почему футуризмъ учитъ театръ: бѣжитъ—

— всякаго рода подражаній, имитаций, испоризма, архаизма, стилизаціи, примитивизма, интимизма, ориентализма, готовыхъ формъ: античный театръ, театры Шекспира, Мольера, *Commedia dell'arte*, Островскаго, Чехова, Метерлинка и др.;

— пресловутой «театральности» (традиціонныя *mise en scene*, театральныя «порталы», «арлекины», рампа и т. д.), которая скорѣе есть несовершенство сценическихъ приспособленій, чѣмъ характерный элементъ театральнаго искусства;

*) Помѣщаемъ эту статью въ виду ея интереса, не раздѣляя взглядовъ автора.

— мелодрамы, любовной интриги и адольтера, ставших обязательными и едва ли не единственными темами современных пьес;

— паузы и моменты бездействия на сцене, вызванных желанием создать искусственную связь между различными моментами действия и соединить их в одном; упоминательного разделения пьесы на четыре или пять действий.

Темп драматического действия должен соответствовать быстрому темпу современной жизни. Кинематографическая быстрота впечатлительней. Воспроизведение только существенных и необходимых для усвоения идеи моментов синтетической драмы, что соответствует характеру современного восприятия вообще. Непрерывность и одновременность. Новизна и оригинальность.

Театр должен охватить все то новое, что внесено в нашу жизнь наукой, царство машины и электричества, грозное величие толпы, грандиозные зрелища опасности, — воплотить новую красоту, обогатившую мир — скорость.

Драма будущего будет синтетическим выражением всего безконечного разнообразия жизни и всех сложных ощущений человеческого я. Писатель футурист, пользуясь свободным стихом, обогащенным двумя новыми элементами, которые внес в него футуризм — «воображением без нити» и «освобожденными словами», создаст движущуюся оркестровку образов и звуков, соответствующую в пластических искусствах пластическому динамизму. Используются будут и два других завоевания футуризма — энгармоничная музыка и искусство шумов.

Футуристический театр создаст актера-интуииста, который будет передавать свои ощущения всеми доступными ему средствами: быстрой выразительной речью, жестом, свистом, мимикой, танцем, ходьбой и бегом.

Благодаря увеличившимся средствам театра (движущаяся — сцена и декорации, световые эффекты и пр.), можно будет ставить на сцене такие пьесы, которые раньше были бы не по силам театральной техники. Актеры смогут, если того требует пьеса, летать, тонуть, входить на высокие горы, быть под проливным дождем или под палящим солнцем. На

сценѣ, если это нужно для усиленія впечатлѣнія, могутъ происходить одновременно два или больше дѣйствій или одно будетъ прерываться другимъ и потомъ снова возобновляться.

Театръ долженъ перестать быть мѣстомъ отдыха и развлеченій той части публики, которая приходитъ въ него только чтобы убить время и избавиться отъ скуки,—постоянной подруги сытыхъ горожанъ.

II.

Предлагая здѣсь переводъ статьи Маринетти—«Наслаждение быть оцистаннымъ», считаю необходимымъ изложить предварительно нѣкоторыя общія положенія футуризма, т. к. авторъ предполагаетъ уже знакомство съ ними.

Кромѣ того, надо замѣтить, что о нѣкоторыхъ высказанныхъ въ этой статьѣ мысляхъ о театрѣ у насъ въ Россіи говорили и писали даже наименѣе футуристически настроенныя лица. Касаются эти мысли главнымъ образомъ итальянскаго театра, одного изъ самыхъ опстальныхъ изъ европейскихъ и тѣмъ болѣе отъ русскаго.

Съ другой стороны, въ этой статьѣ недостатчно широко указано какъ то, противъ чего борется футуризмъ въ искусствѣ Театра, такъ и тѣмъ измѣненія, какія онъ вноситъ въ него.

Вотъ почему я рѣшаюсь сдѣлать сводъ футуристическихъ положеній, касающихся Искусства Театра и тѣмъ дополнить предлагаемую статью.

Считаю также интереснымъ прибавить два футуристическихъ манифеста о музыкѣ и искусствѣ шума.

Маринетти въ своемъ футуристическомъ манифестѣ «Воображеніе безъ нипи и освобожденныя слова» говоритъ, что:

... «Футуризмъ имѣетъ своимъ принципомъ полное обновленіе человѣческихъ чувствованій подѣ влияніемъ великихъ научныхъ открытій. Почти всѣ тѣ, кто пользуется въ наше время телеграфомъ, телефономъ, граммофономъ, поѣздомъ, велосипедомъ, мотоциклеткой, автомобилемъ, трансплантическими пароходами, дирижаблями, аэропланами, кинематографомъ и ежедневной газетой (синтезъ міроваго дня) не предполагаютъ того, что все это производитъ на нашъ умъ рѣшающее влияніе»...

Дальше идутъ примѣры этого влиянія.

... «Всѣ эти возможности не пробуждаютъ никакого любопытства въ поверхностныхъ умахъ, способныхъ что либо глубоко воспринять, подобно арабамъ съ безразличіемъ смот-

рѣвшимъ на первыя аэропланы подъ небомъ Триполи. И наоборотъ, для такого наблюдателя всѣ эти возможности представляются силами, способными видоизмѣнять наше чувствованіе и создать:

1. Ускореніе жизни, которая въ наше время почти всегда имѣетъ быспрый ритмъ. Физическое, интеллектуальное и чувственное состояніе равновѣсія человѣка на натянутомъ канатѣ скорости, между противоположными притяженіями. Многообразныя сознанія одновременно сосредоточенныя въ одномъ субъектѣ.

2. Ужасъ всего, что старо и извѣстно. Любовь къ новому и неожиданному.

3. Ужасъ мирной жизни. Любовь къ опасности. Способность къ героизму въ повседневности.

4. Разрушеніе чувства попусторонняго. Увеличеніе цѣнности индивидуума, который опивнѣ хочетъ «Жить своей жизнью» по выраженію Вуплот.

5. Умноженіе и безконечное развитіе стремленій и желаній человѣчества.

6. Точное знаніе того, что каждый имѣетъ недоступнаго и неосуществимаго.

7. Почти полное равенство мужчины и женщины и ихъ соціальныхъ правъ.

8. Обезцѣниваніе любви (чувства и похоти), вызванное возрастанием свободой женщины и какъ слѣдствіемъ этого, доступностью эротики. Обезцѣниваніе любви вызвано сверхъ того общимъ преувеличеніемъ роскоши женщинъ. Объясняю: въ наше время женщина любитъ больше роскошь, чѣмъ любовь. Мужчина также совсѣмъ не любитъ женщину, лишенную роскоши. Любовникъ поперялъ весь преспижъ. Любовь потеряла свою абсолютную цѣнность.

9. Видоизмѣненіе патриотизма, ставшаго теперь героической идеализацией коммерческой, промышленной и художественной солидарностью народа.

10. Видоизмѣненіе концепціи войны, ставшей кровавымъ необходимымъ проявленіемъ силы народа.

11. Страсть, искусство и идеализмъ въ дѣлахъ. Новое финансовое чувствованіе.

12. Человѣкъ, усиленный машиной. Новое механическое чувство. Полное сляніе инстинкта съ работой двигателя и съ силами укрощенной природы.

13. Страсть, искусство и идеализация спорта. Постигеніе и любовь рекорда.

14. Новое чувство, созданное туризмомъ, трансатлантическими пароходами и большими отелями (ежегодный синтезъ различныхъ расъ). Страсть къ городу. Уничтоженіе разстоянія и тоски по родинѣ въ одиночествѣ. Осмѣяніе божественности (неосвязаемой!) пейзажа.

15. Скорость уменьшила землю. Новое ощущение міра. Объясняю: люди постепенно приобрѣли чувство дома, чувство мѣстности, въ которой они живутъ, чувство географической зоны, чувство континента. Теперь они обладаютъ чувствомъ вселенной: имъ не нужно знать, что дѣлали ихъ предки, но имъ нужно знать что дѣлаютъ всѣ ихъ современники. Потребность сообщаться со всѣми народами земли и чувствовать себя одновременно центромъ, судьей и двигателемъ всей изслѣдованной и неизслѣдованной безпредѣльности. Отсюда колоссальное развитіе чувства общечеловѣчности и захватывающее желаніе опредѣлять каждую минуточку наши взаимоотношенія со всѣмъ человечествомъ.

16. Отвращеніе къ кривой линіи, спирали и турнику. Любовь прямой линіи и тунеля. Быстропа поѣздовъ и автомобилей которые смотрятъ сверху на города и деревни, даютъ намъ оптическую привычку ракурсовъ и зрительныхъ синтезовъ. Ужасъ передъ медленностью, мелочами, анализами и пространственными объясненіями. Любовь къ быстротѣ, сокращенію, извлеченію сути и синтезу. «Скажите мнѣ все быстро, быстро въ двухъ словахъ».

17. Любовь къ глубинѣ и существенности во всѣхъ упражненіяхъ ума.

Вопь нѣсколько изъ элементовъ футуристическаго чувства, которые произвели нашъ живописный Динамизмъ, нашу энгармоничную музыку, наше искусство шумовъ и наши Освобожденные слова.

Ф. Т. Маринетти. Наслаждение бытъ освистаннымъ.

Изъ всѣхъ литературныхъ формъ наибольшую значительность для футуризма имѣетъ несомнѣнно форма театральная.

Мы такъ же хотимъ, чтобы драматическое искусство перестало бытъ тѣмъ что оно есть сейчасъ: жалкій продуктъ промышленности, покорный рынку развлечений и удовольствій горожанъ.

Поэтому надо вымести всѣ нелѣпыя предразсудки, которыми задавлены теперь авторы, актеры и публика.

1°. Вотъ почему мы внушаемъ авторамъ презирать публику и въ частности публику первыхъ представлений, синтезъ психологій которой таковъ: соревнованіе дамскихъ шляпъ и туалетовъ, тщеславіе изъ-за дорогого мѣста, ложи и партеръ, занятые пожилыми и богатыми людьми, мозгъ которыхъ склоненъ къ пренебрежительности и пищевареніе очень затруднено, что несовмѣстимо со всякимъ умственнымъ напряженіемъ.

Публика мѣняетъ расположеніе духа и поняпливость въ зависимости отъ различныхъ театровъ одного города и четырехъ временъ года. Она зависитъ отъ полипическихъ и социальныхъ событій, капризовъ моды, весеннихъ ливней, чрезмѣрной жары или холода, послѣдней спатки, прочитанной послѣ обѣда. Она къ несчастью имѣетъ только одно желаніе: съ пріятностью переварить пищу въ театрѣ. Она вѣдь абсолютно неспособна одобрять, осуждать или исправлять произведе-

нія искусства. Авторъ можетъ дѣлать усиліе выпасить свою публику изъ ея посредственности, подобно тому какъ спасаютъ тонущаго, вытаскивая его изъ воды. Но пусть онъ остерегается позволить рукамъ испуганной публики захватить себя, такъ какъ въ этомъ случаѣ онъ неминуемо пойдетъ съ ней ко дну подъ громкій шумъ аплодисментовъ.

2°. Мы такъ же учимъ обращенію къ дешевому успѣху, который вѣнчаетъ посредственныя и банальныя произведенія. Пьесы, захватывающія непосредственно безъ проводниковъ и безъ объясненій всѣхъ индивидовъ публики, являются болѣе или менѣе хорошо построенными но абсолютно лишенными новизны и слѣдовательно творческаго гения.

3°. Авторы должны быть озабочены прежде всего новизной и оригинальностью. Всѣ пьесы, построенныя на общемъ мѣстѣ или заимствовавшія у другихъ произведеній свою концепцію или нить или частію ходъ развитія дѣйствія, заслуживаютъ рѣшительно презрѣнія.

4°. Лейпъ мотивъ любви и треугольникъ адюльтера, будучи чрезвычайно испасканы въ литературѣ, должны быть низведены на сценѣ до значенія второстепеннаго эпизода, аксессуара, какъ они стали теперь въ жизни, благодаря большимъ усиліямъ фупуризма *).

*) Интересно по этому вопросу привести цитату изъ «Манифеста о похоти» французской поэтессы Валентины де-Сень-Пуень:

... «Пора перестать срамитъ желаніе, это одновременно тонкое и грубое влеченіе двухъ тѣлъ, жаждущихъ одно другого, стремящихся къ единенію. Пора перестать срамитъ Желаніе, скрывая его подъ плачевными и жалкими лохмотьями старыхъ и бесплодныхъ сантиментальностей. Не похоть разлагаетъ, растворяетъ и уничтожаетъ, но гипнотизирующія осложненія сентиментальности, искусственная ревность, слова пьянящія и лживыя, папетичность разставаній, вѣчная вѣрность, литературная тоска: всю комедію любви.

Уничтожимъ злополучныя романтическія отрепья, оборванные лепестки маргаритокъ, дуэты при лунѣ, фальшивый, лицемѣрный стыдъ. Пусть существа, сближенные плотскимъ влеченіемъ, вмѣсто того чтобы говорить исключительно о хрупкости ихъ сердецъ, осмѣлятся выражать свои желанія, предпочтенія своихъ тѣлъ, предчувствовать возможности радости или разочарованія ихъ будущаго плотскаго соединенія.

Физическій стыдъ, существенно разнящійся въ связи съ временемъ и страной имѣетъ только эфемерную цѣнность соціальной добродѣтели.

5°. Театральное искусство, какъ и всякое другое, имѣетъ своей исключительной цѣлью исторгать душу публики изъ ежедневной дѣйствительности и возноситъ ее въ ослѣпительную атмосферу духовнаго опьяненія; въ виду этого мы презираемъ всѣ пьесы, рассчитанныя только на то, чтобы умилилъ и вызвать слезы неизмѣнно жалостнымъ зрѣлищемъ матери, потерявшей своего ребенка, молодой дѣвушки, которая не можетъ выйти замужъ за своего возлюбленнаго и прочаго подобнаго вздора.

6°. Мы презираемъ въ искусствѣ и въ частности въ театрѣ всевозможныя историческія реконструкціи, независимо отъ того, вызванъ ли ихъ интересъ личностью знаменитыхъ героевъ, какъ Неронъ, Цезарь, Наполеонъ, Казанова или Франческа да Римини,—или они рассчитаны на впечатлѣніе, производимое ненужной роскошью костюмовъ и украшеній прошлаго.

Современная драма должна выражать великую мечту футуризма, которая возникаетъ изъ нашей современной жизни, раздраженная до крайности скоростями на землѣ, водѣ и небѣ и управляемой паромъ и электричествомъ.

Надо ввести на сценѣ царство Машины, мощныя содроганія мятежа, охватывающія толпу, новыя пути идей, великія научныя открытія, которыя совершенно преобразовали чувстви-

Надо быть сознательнымъ въ похоти. Надо сдѣлать изъ похоти то, что существо разумное и утонченное дѣлаетъ изъ самого себя и своей жизни.— Надо сдѣлать изъ похоти произведеніе искусства. Притворяются безсознательнымъ или безумнымъ, чтобы объяснить любовный жестъ, есть лицемеріе, слабость или глупость. Надо сознательно желать тѣла, какъ всякую другую вещь.

... Съ той же сознательностью и той же волей руководительницей, надо доводить радости сознанія до пароксизма, использовать всѣ возможности и дать распустились цвѣтамъ всѣхъ зародышей соединившихся тѣлъ. Надо сдѣлать изъ Похоти произведеніе искусства, творимое какъ всѣ произведенія искусства, инстинктомъ и разумомъ.

Надо освободить похоть отъ всѣхъ покрововъ сентиментальности, которые ее искажаютъ.

... Похоть для тѣла—то же, что идеальная цѣль для ума: роскошная Химера всегда близкая но неудовимая, неотступно преслѣдуемая существами молодыми, жадными и опьяненными ею.

Похоть есть сила.

пельнѣя и мыслипельнѣя способности у насъ—людей двадцатого вѣка.

7°. Драматическое искусство должно даватъ не психологическія фотографіи, а пѣнящій синтезъ жизни въ ея наиболѣе значительныхъ и типичныхъ очертаніяхъ.

8°. Нѣтъ драматическаго искусства безъ поэзіи, другими словами безъ опьянѣнія и синтеза *). Правильнѣя просодическія формы должны бытъ исключены. Писатель футуристъ будетъ пользоваться свободнымъ стихомъ: движущаяся оркестровка образовъ и звуковъ, которая начинаясь отъ наиболѣе простыхъ тоновъ для почнаго изображенія напримѣръ входа прислуги или закрыванія двери, постепенно повышается, слѣдуя ритму спрастей въ спрофы порой размѣреннѣя, порой хаотичнѣя, когда напримѣръ дѣло идетъ о томъ, чѣобы возвѣститъ побѣду народа или славную смертъ авіатора.

*) Вотъ что говоритъ Маринетти о двухъ важнѣйшихъ элементахъ футуристической поэзіи:

Освобожденныя слова.

Не заботясь о тупыхъ толкованіяхъ профессоровъ, я объявляю вамъ, что лиризмъ есть рѣдкій даръ опьяняющійся и опьяняющее самое нами; власть превращаетъ въ вино мутную воду жизни, которая насъ окутываетъ и пронизываетъ; власть окрашиваетъ міръ особенными цвѣтами нашего перемѣнчиваго я. Представьте себѣ что одинъ изъ вашихъ друзей, одаренный этимъ лиризмомъ, находится въ полосу интенсивной жизни (революція, война, кораблекрушеніе, землетрясеніе и т. п.) и начнетъ непосредственно рассказывать вамъ свои впечатлѣнія. Знаете ли вы, что сдѣлаетъ совершенно инстинктивно вашъ другъ начиная свой рассказъ? Онъ грубо разрушитъ синтаксисъ въ разговорѣ, во всякомъ случаѣ не будетъ терять времени на построеніе періодовъ, уничтожитъ знаки препинанія и порядокъ прилагательныхъ и броситъ вамъ впропяхъ, прямо по нервамъ всѣ свои ощущенія зрительнѣя, слуховѣя и обонятельнѣя по произволу ихъ бѣшенаго галопы. Стремительность пара—его возбужденія—взорветъ трубы періодовъ, клапаны пунктуации и прилагательныхъ, которыя обыкновенно располагаютъ въ порядкѣ подобно болшамъ. Такимъ образомъ, у васъ будетъ пригоршень существенныхъ словъ безо всякаго условнаго порядка, т. к. вашъ другъ имѣлъ исключительно въ виду передать всѣ вибраціи его я. Если это тотъ рассказчикъ, одаренный лиризмомъ, будетъ обладать кромѣ того умомъ, богатымъ общими идеями, онъ безсознательно и непрерывно будетъ соединять эти послѣднія переживанія со всѣмъ тѣмъ, что онъ узналъ экспериментально или интуитивно о вселенной. Онъ закинетъ въ міръ огромныя сѣпи аналогіи, передавая такимъ образомъ телеграфически, аналогическую и существенную основу жиз-

9°. Надо разрушить развращающее вліяніе богатства въ мірѣ липературѣ, т. к. жадность къ барышамъ толкнула къ театру несмѣтное количество умовъ, одаренныхъ исключительно качествами хроникеровъ и журналистовъ.

10°. Мы хотимъ подчинить актера авторитету поэта, освободить его отъ подчиненности публикѣ, которая неизбѣжно толкаетъ его искать дешевыхъ эффектовъ и тѣмъ отдаляетъ отъ всѣхъ исканій глубокой интерпретаціи.

Поэтому надо упразднить смѣшной обычай аплодисментовъ и свиста, которые скорѣе могутъ служить барометромъ парламентскаго краснорѣчія, но конечно не показателемъ цѣнности произведенія искусства.

11°. Въ ожиданіи упраздненія этого обычая мы проповѣдуемъ авторамъ и актерамъ наслажденіе бытіемъ освистаннѣмъ.

Все, что освисстано необязательно еще прекрасно и ново. Но все, что немедленно встрѣчено аплодисментами, не превышаетъ средней способности пониманія: это область посредственности, банальнаго, опошнѣвшаго или уже слишкомъ перевареннаго.

Высказывая вамъ эти футуристическія убѣжденія, я радуюсь сознанію того, что мой палантъ столько разъ освистаннѣй публикой Франціи и Италіи, никогда не будетъ похороненъ подъ тяжестью аплодисментовъ.

ни т.-е. съ той экономической скупостью, къ которой принуждаетъ телеграфъ военныхъ репортеровъ и корреспондентовъ въ ихъ краткихъ сообщеніяхъ. Эта потребность лаконизма, соответствующая не только законамъ быстроты, которая нами управляется, но и многовѣковымъ отношеніямъ, какія существуютъ между поэтомъ и публикой. Эти отношенія во многомъ напоминаютъ манеры двухъ друзей, которые могутъ объясняться между собой при помощи одного слова и одного взгляда. Вотъ какимъ образомъ и на какомъ основаніи, воображеніе поэта должно связывать отдаленные предметы безъ всякой посредствующей нити при помощи словъ существенныхъ и совершенно освобожденныхъ (en liberté).

Воображеніе безъ нити.

Подъ воображеніемъ безъ нити я разумѣю полную свободу образовъ или аналогій выраженныхъ разобщенными словами безъ связующей нити синтаксиса и безъ всякой пунктуаціи.

Луиджи Руссало. Искусство шумовъ.

Мой дорогой Халилла Прапелла, великій музыкантъ футуристъ, 9 марта 1913 года во время нашей кровавой побѣды, одержанной надъ 4000-ми пассистовъ въ Римскомъ театрѣ «Конспанци», мы кулаками и палками защищали твою футуристическую, музыку исполняемую мощнымъ оркестромъ, какъ вдругъ мой инспуипивный умъ постигъ новое искусство, создавъ которое можетъ только твой гений: искусство шумовъ, логическое слѣдствіе твоихъ чудесныхъ нововведеній.

Анпичная жизнь была лишь молчаніемъ. Только въ девятнадцатомъ вѣкѣ съ изобрѣтеніемъ машинъ родился шумъ. Въ наше время шумъ самодержавно властвуетъ надъ чувствами человѣка. Въ продолженіи многихъ вѣковъ жизнь развертывалась въ тишинѣ или подъ сурдинку. Шумъ, даже наиболѣе громкій, не былъ ни сильнымъ, ни продленнымъ, ни разнообразнымъ. Въ самомъ дѣлѣ, если не считая бурь, урагановъ, лавинъ, каскадовъ и шумовъ землетрясенія какъ исключенія, природа нормально молчалива. Вопь почему первые звуки, какіе человѣкъ извлекъ изъ просверленнаго камыша или натянутой веревки, глубоко его очаровали.

Первобытныя народы приписывали звуку божественное происхождение. Онъ былъ окруженъ религіознымъ уваженіемъ и предоставленъ священникамъ, которые пользовались имъ чтобы обогатить свои обряды новымъ таинствомъ. Такимъ путемъ образовалось представленіе о звукѣ, какъ о чемъ то самостоя-

пельномъ, различномъ и независимомъ отъ жизни. Музыка явилась результатомъ этого,—какъ фантастическій міръ надстроенный надъ реальнымъ, міръ ненарушимый и священный. Эта іератическая атмосфера должна была по необходимости замедлить развитіе музыки, которая такимъ образомъ была опережена другими искусствами. Сами греки съ ихъ музыкальной теоріей, математически опредѣленной Пифагоромъ, по которой допускалось лишь пользованіе нѣсколькими консонирующими интервалами, ограничили область музыки и сдѣлали невозможной гармонію, которой они совершенно не знали. Въ средніе вѣка музыка эволюционировала съ развитіемъ и видоизмѣненіемъ греческой системы четырехструнной лиры. Но продолжали разсматривать звукъ въ его движеніи во времени — понятіе узкое, упорно державшееся и которое мы находимъ еще въ самыхъ сложныхъ полифоніяхъ фламандскихъ музыкантовъ. Аккордъ еще не существовалъ, развитіе отдѣльныхъ частей не было еще подчинено аккорду, который они могли произвести вмѣстѣ; концепція этихъ частей была просто горизонтальной, а не вертикальной. Желаніе и исканіе одновременнаго соединенія различныхъ звуковъ (другими словами аккорда, сложнаго звука) появлялось постепенно отъ полнаго ассонирующаго аккорда, перешли къ обогащенному нѣсколькими мимолетными диссонансами, чтобы придти къ постояннымъ и сложнымъ диссонансамъ современной музыки. Искусство музыки сначала искало ясной чистоты и сладости звука. Потомъ оно смѣшивало различные звуки, заботясь о томъ, чтобы ласкать нашъ слухъ нѣжной гармоніей. Въ наше время, искусство музыки ищетъ смѣшенія звуковъ наиболее диссонансирующихъ, наиболее спранныхъ и рѣдкихъ. Такимъ образомъ мы приближаемся къ звуку—шуму. Эта эволюція музыки параллельна возрастающему размноженію машинъ участвующихъ въ человѣческомъ трудѣ. Въ оглушительной атмосферѣ большихъ городовъ, также какъ и въ деревнѣ прежде молчаливой, машина создаетъ въ наше время такое количество разнообразныхъ шумовъ, что чистый звукъ, благодаря своей малости и монотонности, не порождаетъ никакой эмоціи. Чтобы возбудить нашу чувствительность, музыка развертывалась въ исканіи полифоніи все болѣе сложной и большаго разнообразія тембровъ и инстру-

ментальних колоритовъ. Она пыталась достичь наиболее осложненной послѣдовательности диссонирующихъ аккордовъ и, такимъ образомъ создала музыкальный шумъ. Эта эволюція къ звуку—шуму стала возможной только въ наше время.

Ухо человѣка восемнадцатаго вѣка никогда не вынесло бы нестройной напряженности нѣкоторыхъ аккордовъ, производимыхъ нашими оркестрами (упроенными по количеству исполнителей); наше же ухо, приученное современной жизнью, богатой всякаго рода шумами, наоборотъ это радуется. Нашъ слухъ между тѣмъ, далекий отъ того, чтобы удовлетвориться этимъ пребуется постоянно болѣе обширныхъ акустическихъ ощущений. Съ другой стороны, музыкальный звукъ слишкомъ ограниченъ въ разновидностяхъ и качествахъ своихъ тембровъ. Можно свести, въ отношеніи тембра звуковъ, оркестры наиболее сложные къ четыремъ или пяти категоріямъ различныхъ инструментовъ: инструментны струнно-смычковые, струнно-щипковые, духовые металлическіе, духовые деревянные и ударные. Музыка топчется въ этомъ маленькомъ кругу, тщетно пытаясь создать новое разнообразіе тембровъ. Надо во чтобы то ни стало порвать этотъ замкнутый кругъ чистыхъ звуковъ и завоевать безконечное разнообразіе звуковъ-шумовъ.

Всякій звукъ несетъ въ себѣ зачатокъ ощущенія уже извѣстнаго и изношеннаго, который предрасполагаетъ слушателя къ скукѣ, несмотря на всѣ усилія музыкантовъ-новаторовъ. Мы всѣ любили и наслаждались гармоніями старыхъ мастеровъ. Бетховенъ и Вагнеръ восхищали наши сердца на протяжении многихъ лѣтъ. Мы насыщены ими теперь. Вотъ почему мы получали безконечно большее удовольствіе мысленно комбинируя шумъ трамваевъ, автомобилей, экипажей и крикливой толпы, чѣмъ слушая, напримѣръ «Героическую Симфонію» или «Пастораль». Мы не можемъ принять во вниманіе громадную затрату силъ, какую представляетъ современный оркестръ, не констатируя жалкихъ акустическихъ результатовъ. Есть ли чтонибудь болѣе смѣшное на свѣтѣ, какъ двадцать человѣкъ ожесточенно повторяющихъ жалобное мяуканіе скрипки. Эти откровенныя признанія заставляютъ ужаснуться всѣхъ маниаковъ музыки, что оживитъ немного сонную атмосферу концертныхъ залъ. Войдемте вмѣстѣ, не хотите ли?

Войдемте въ одну изъ эпихъ больницъ анемичныхъ звуковъ. Смотрите, уже первѣй тактъ вливаетъ въ наше ухо скуку давно слышаннаго и предчувствіе скуки опъ второго такта. Мы смакуемъ такимъ образомъ тактъ за тактомъ, два или три вида скуки, ожидая постоянно изъ ряда вонъ выходящаго ощущенія, которое никогда не наступитъ. Тѣмъ временемъ мы видимъ кругомъ себя пошнотворную смѣсь изъ монопонныхъ ощущеній, тупыхъ и религіозныхъ обморочныхъ слушапелей, обяненныхъ возможностью вкусить въ тысячный разъ тоже впечатлѣніе терпѣнія буддистовъ, элегантнѣй и моднѣй экстазъ. Тѣфу! Уйдемте скорѣе, п. к. я никакъ не могу подавлять слишкомъ долго мое бѣшеное желаніе создать наконецъ подлинную музыкальную реальность, распредѣляя направо и налево звучныя пощечины, переступая и опрокидывая скрипки и рояли, контрабасы и воющей органъ. Уйдемте!

Нѣкоторые возражаютъ, что шумъ непременно непріятенъ уху. Пустое возраженіе, которое считаю празднымъ опровергать, перечисляя всѣ тонкіе шумы дающіе пріятное ощущеніе. Чтобы убѣдить васъ въ изумительномъ разнообразіи шума, я назову громъ, вѣтеръ, каскады, попки, ручьи, листья, рысь удаляющейся лошади, скрипъ повозки по мостовой, торжественное чуткое дыханіе ночного города, всѣ шумы, какіе производятъ домашнія животныя и всѣ тѣ, какіе можетъ произвести человѣческой ропъ помощью разговора и пѣнія.

Пройдемте въ вмѣстѣ по большой современной столицѣ, съ ушами болѣе внимательными чѣмъ глаза, мы будемъ разнообразить удовольствія нашей чувствительности, различая бульканіе воды, воздуха и газа въ металлическихъ трубахъ, бурченіе и хрипѣніе моторовъ, которые дышутъ съ неоспоримой животношью, шрепетаніе клапановъ, движеніе поршней, пронзительный крикъ механическихъ пилъ, звучное скольженіе трамваевъ по рельсамъ, щелканіе хлыстовъ, колыханіе флаговъ. Мы будемъ забавляться мысленно оркеструя хлопаніе дверей магазинововъ, гулъ толпы, различный гамъ вокзаловъ, кузницы, прядильни, типографіи, электрическіе заводы и подземныя желѣзныя дороги. Не надо также забыватъ и совершенно новыя шумы современной войны.

Мы хотимъ закрѣпить и успановить гармонически и рит-

мически всѣ эти различныя шумы. Дѣло идетъ не о разрушеніи иррегулярномъ по времени и напряженности движенія и вибраціи этихъ шумовъ, но просто о закрѣпленіи степени или тона преобладающей вибраціи. Въ самомъ дѣлѣ, шумъ опличается опъ звука своими неспройными и иррегулярными (въ отношеніи времени и напряженности) вибраціями. Каждый шумъ имѣетъ свой тонъ, иногда также свой аккордъ, который преобладаетъ надъ связностью его иррегулярныхъ вибраціи. Существованіе этого преобладающаго тона даетъ намъ практическую возможность закрѣпить шумъ, п. е, дать шуму извѣстное разнообразіе тоновъ, безъ потери его характеричности, я хочу сказать, (его обличительнаго тембра) извѣстныя шумы, добытыя вращательнымъ движеніемъ, могутъ намъ дать полную гамму, восходящую или нисходящую, въ зависимости увеличенія или уменьшенія быстроты движенія.

Всякое проявленіе нашей жизни сопровождается шумомъ. Шумъ намъ привыченъ. Шумъ имѣетъ власть призывать насъ къ жизни. Звукъ, наоборотъ, чуждъ жизни, всегда музыкаленъ, опредѣльная сущность, случайный элементъ и спаль для нашего уха тѣмъ же, что и слишкомъ знакомое глазу лицо. Шумъ неспройно брызжущій и иррегулярный, внѣ сбивчивой иррегулярности жизни, никогда намъ полностью не открывається и бережетъ намъ безчисленныя неожиданности. Мы увѣрены, что выбирая и сочетая всѣ шумы мы обогатимъ людей неиспытаннымъ наслажденіемъ.

1	2	3	4	5	6
Грохотъ.	Свистъ.	Ропотъ.	Шипѣніе.	Шумъ	Голоса лю-
Взрывъ.	Храпѣніе.	Ворчаніе.	Трескъ.	ударовъ	дей и жи-
Шумъ	Сопѣніе.	Шорохъ.	Жужжа-	помепал-	вотныхъ,
падающ.		Брюзжа-	ніе.	лу, дере-	крикъ, сто-
водѣ.		ніе.	Тренька-	ву, кожѣ,	ны, вой,
Шумъ		Хрюканіе	ніе.	камню,	смѣхъ,
нѣрянія.		Кулдыка-	Топотъ.	жженой	хрипъ,
Рѣчаніе.		ніе.		глинѣ и	всхлипыва-
				пр.	ніе.

Несмотря на то, что особенностью шума является грубо призывать насъ къ жизни, искусство шумовъ не должно бытъ

ограничено простымъ подражательнымъ воспроизведеніемъ. Искусство шумовъ свою главную способность волнованія получить изъ особеннаго акустическаго удовольствія, которое вдохновеніемъ художника произведетъ комбинація шумовъ. Вотъ 6 категорій шумовъ футуристическаго оркестра, какія мы хотимъ скоро осуществитъ механически.

Мы заключили въ эти 6 категорій основныя шумы, наиболѣе характерныя, остальныя не больше какъ комбинаціи этихъ послѣднихъ. Ритмическія движенія одного шума безконечны. Существуетъ не только преобладающій тонъ, но и преобладающій ритмъ, вокругъ котораго другіе, многочисленныя, второстепенныя ритмы одинаково чувствуемъ.

Заключенія: 1. Надо все болѣе и болѣе расширять и обогащать область звуковъ. Это отвѣчаетъ потребности нашей восприимчивости. Мы замѣчаемъ въ самомъ дѣлѣ, что всѣ композиторы современнаго генія клонятся къ диссонансамъ наиболѣе сложнымъ. Удаляясь отъ чистаго звука, они приходятъ почти къ звуку - шуму. Эта потребность, эта тенденція не могутъ быть вполне удовлетворены иначе какъ соединеніемъ и замѣной звуковъ шумами.

2. Надо замѣнить ограниченное разнообразіе тембровъ тѣхъ инструментовъ, какими располагаетъ оркестръ, безконечнымъ разнообразіемъ тембровъ шума, добытаго посредствомъ специальныхъ механизмовъ.

3. Восприимчивость музыканта, избавившись отъ легкихъ традиціонныхъ ритмовъ, найдетъ въ области шумовъ, средство развернуться и обновиться, что легко сдѣлать, принимая во вниманіе, что каждый шумъ предлагаетъ намъ соединеніе самыхъ различныхъ ритмовъ, не считая преобладающаго.

4. Каждый шумъ имѣетъ среди своихъ иррегулярныхъ вибрацій общій преобладающій тонъ. Поэтому при построикѣ инструмента, который долженъ имитировать этотъ тонъ, легко будетъ добиться достающаго разнообразія протяженія тона, полу-тона и четверти тона. Это разнообразіе не отниметъ у шума особеннсти его тембра, но увеличитъ его протяженіе.

5. Технические затрудненія какія представляетъ постройка этихъ инструментовъ не велики. Когда нами будетъ найденъ механической принципъ достигать известнаго шума, мы смо-

жемъ постепенно усиливать его тонъ, слѣдуя законамъ акустики. Мы сможемъ прибѣгнуть, напримѣръ, къ уменьшенію или увеличенію скорости, если у инструмента будетъ вращательное движеніе. Мы увеличимъ или уменьшимъ размѣръ или напряженіе звучащихъ частей если инструментъ будетъ не вращательнымъ.

6. Новѣй оркестръ достигнетъ наиболѣе сложныхъ и наиболѣе новыхъ звуковыхъ ощущеній, не послѣдовательностью подражательныхъ шумовъ, воспроизводящихъ жизнь, но фантастической ассоціаціей разнообразныхъ тембровъ. Вотъ почему каждый инструментъ долженъ будетъ давать намъ возможность мѣнять тонъ и обладать болѣе или менѣе звуковымъ растяженіемъ.

7. Разнообразіе шумовъ безконечно. Извѣстно, что мы владѣемъ теперь болѣе чѣмъ тысячею различныхъ машинъ, у которыхъ мы сможемъ различать тысячу различныхъ шумовъ. Съ безпреспанымъ умноженіемъ новыхъ машинъ, мы сможемъ различать когда-нибудь двадцать или тридцать тысячъ различныхъ шумовъ. Это будутъ такіе шумы, которые намъ нужно будетъ не просто имитировать, но комбинировать по прихоти нашей артистической фантазіи.

8. Мы приглашаемъ всѣхъ молодыхъ музыкантовъ, дѣйствительно одаренныхъ и смѣлыхъ, наблюдать всѣ шумы, чтобы понять составляющіе ихъ различные ритмы, ихъ главный тонъ и ихъ тоны второстепенные. Сравнивая разнообразныя тембры шума съ тембрами звуковъ они констатируютъ насколько первыя болѣе разнообразны чѣмъ вторыя. Такимъ образомъ развернется пониманіе, вкусъ и страсть къ шумамъ. Наша восприимчивость увеличивающаяся послѣ того какъ мы приобрѣли футуристическіе глаза будетъ имѣть и футуристическій смѣхъ. Двигатели нашихъ промышленныхъ городовъ смогутъ быть черезъ нѣсколько лѣтъ такъ искусно закрѣплены, что составятъ изъ каждаго завода плѣняющій оркестръ шумовъ.

Мой дорогой Прателла, я поручаю своему футуристическому гению эти новыя идеи и прошу обсудить ихъ со мной. Я не музыкантъ. У меня нѣтъ ни акустическихъ преимуществъ, ни произведеній для защиты. Я художникъ-футуристъ, который направляетъ свое желаніе все обновить въ глубоко любимое

имъ искусство. Вотъ почему, болѣе отважный, чѣмъ самый
отважный профессиональный музыкантъ, нисколько не озабо-
ченный моею кажущейся некомпетентностью, зная что смѣ-
лость даетъ всѣ права и всѣ возможности, я явился зачина-
телемъ обновленія музыки искусствомъ шумовъ.



Б. Прателла. Манифестъ музыкан- товъ футуристовъ.

1. Надо постичь мелодію какъ синтезь гармоніи, разсматривая гармоническія опредѣленія большой, малый, увеличенный и уменьшенный, какъ простыя аксесуары единой атональной хроматической формы.

2. Видѣть въ энгармоніи великолѣпное завоеваніе футуризма.

3. Освободиться отъ неотвязчивости ритма танца, считая эпоть ритмъ за одинъ изъ видовъ свободнаго ритма, такъ же какъ ритмъ традиціонныхъ стиховъ можетъ быть однимъ изъ видовъ строфы свободнаго стиха.

4. Сліяніемъ гармоніи съ контрапунктомъ, создавъ абсолютную полифонію, что небыло до сихъ поръ испробовано.

5. Овладѣть всѣми экспрессивными цѣнностями, техническими и динамическими оркестра и разсматривать инструментовку, какъ всеобщую звучность безпрестанной измѣнчивости, составляющую единое цѣлое благодаря реальному сліянію всѣхъ своихъ частей.

6. Разсматривать музыкальныя формы, какъ прямыя слѣдствія производящихъ ихъ мотивовъ переживаній.

7. Надо кромѣ того осперегаться считать традиціонныя схемы симфоній, въ настоящее время изжитыя, пришедшія въ упадокъ и превзойденныя, за абсолютныя симфоническія формы.

8. Постичь оперу, какъ симфоническую форму.

*) Помѣщаемъ только «Заключенія» этого манифеста.

9. Провозгласить, какъ безусловную необходимость, чтобы музыкантъ былъ авторомъ драматической или прагической поэмы, которую онъ хочетъ положить на музыку.

10. Признать въ свободномъ стихѣ единственное средство достигнъ полирипмической свободы.

11. Перенести въ музыку всѣ новыя метаморфозы природы, безпрестанно и всегда различнымъ образомъ укрощаемой человекомъ при помощи его сложныхъ открытій.

Выразить музыкальную душу полъ большихъ промышленныхъ складовъ, поѣздовъ, трансатлантическихъ пароходовъ, броненосцевъ, автомобилей и аэроплановъ. Наконецъ, прибавить къ главному доминирующему мотиву музыкальной поэмы прославленіе машины и электричества.

Б. Ш.



С. Глаголь. Изъ воспоминаній объ Олбриджѣ.

Я помню знаменитаго прагика—мавра. Съ конца 60-хъ годовъ, когда онъ во время своего турне по Россіи попалъ на Кавказъ и далъ рядъ спектаклей въ Ставрополѣ.

Я былъ тогда совсѣмъ еще подросткомъ но, должно быть, впечатлѣніе было сильно, если передо мною какъ сейчасъ стоятъ яркіе образы созданныхъ Олбриджемъ: Опелло, Шейлока, Короля Ричарда и наивнаго Мунго въ забавномъ водевилѣ, который артистъ ставилъ послѣ каждого своего спектакля.

И рядомъ съ этими фигурами—уввы!—я не могу припомнить рѣшительно ни одного другого артиста. Только образъ Дездемоны смутно рисуется мнѣ какимъ-то неопредѣленнымъ бѣлымъ пятномъ, да и то это скорѣе даже не Дездемона, а ея бѣлое платье...

Всего ярче вспоминается мнѣ фигура Опелло.

Какъ сейчасъ помню первое его появленіе на сценѣ, его такую простую и въ то же время какую-то царственную походку, его выразительное, полное мускульной игры почти негримированное лицо, его глаза, то сверкавшіе энергіей, то ласковые, какъ глаза оленя, его горпанный голосъ, придававшій англійскому языку какой-то особый восточный оттѣнокъ. Все-го больше однако поразила меня, какъ помню, походка Опелло. Это была походка, какой я никогда не видѣлъ раньше, въ одно и то же время плавная, гибкая и твердая, съ какимъ-то осо-

беннымъ ввѣрачиваніемъ ступней наружу. Такъ ходятъ иногда сильныя акробаты и вмѣстѣ съ тѣмъ было въ этой походкѣ что-то напоминавшее движеніе пантеры. Казалось, что этотъ человѣкъ каждый моментъ готовъ сдѣлать страшный и сильный прыжокъ. Въ сценахъ, когда Отелло гнѣвается, Олбриджъ этотъ прыжокъ и дѣлалъ, схватывая свою жертву за горло. И казалось, еще моментъ и мощная бронзовая рука задушитъ схваченнаго человѣка. И вмѣстѣ съ тѣмъ какъ простъ былъ въ исполненіи Олбриджа великій мавръ и какимъ выходцемъ чужой земли, сыномъ чуждой расы казался онъ среди другихъ.

Костюмъ его во всѣхъ сценахъ поже былъ удивительно простъ. Парчевая съ короткими широкими или длинными въ обтяжку рукавами пюника, перехваченная поясомъ, плотно обтягивающіе ногу панталоны и мягкіе невысокіе восточные сапоги—вопъ и весь костюмъ полководца. На головѣ, покрытой жесткими курчавыми короткими волосами, ни берета, ни чалмы ни какого-либо украшенія...

Олбриджъ не былъ красивъ, но моментами игра мѣшцъ придавала лицу такую прелесть и дѣлала его такимъ обаятельнымъ, что не хотѣлось отвести отъ него глазъ. (Всего ярче впрочемъ это было не въ роли Отелло, а въ сценѣ, когда Ричардъ, остановавъ печальную королеву, говоритъ ей о своей любви и точно гипнопизируетъ своими глазами. Смотря въ это лицо, театръ понималъ беспомощную покорность очарованной женщины).

Въ совершенно неистовый восторгъ приводила зрительный залъ послѣдняя картина въ спальнѣ Дездемоны. И не сцена задушенія или самоубійства Отелло, а предъидущая, когда мавръ, входя въ спальню, рѣшается убить жену и переживаетъ снова трепетъ по надеждѣ, по отчаянію.

Особенно поражало умѣнѣ артиста измѣнятъ всю свою внѣшность, смотря по тому, какія чувства онъ передавалъ въ словахъ своего страшнаго монолога.

Когда Отелло съ свѣтильникомъ въ рукѣ неслышною тѣнью проскальзываетъ въ спальню, Олбриджъ былъ не на шутку спрашенъ. Даже лицо его стало неузнаваемымъ подъ какою-то синевапо-сѣрою окраскою кожи, но достаточно было Отелло отдаться свѣтлымъ воспоминаніямъ, достаточно было мелк-

нупѣ въ его головѣ мысли, что всѣ эти муки—созданіе обманувшей его ревности, и лицо Олбриджа мѣнялось; оно оживало, въ немъ снова загоралась краска и это длилось до тѣхъ поръ, пока змѣя ревности не вливалась снова въ его сердце: и тогда снова появлялась та же синевапо-сѣрая блѣдность на лицѣ.

Какъ же достигалъ Олбриджъ этой игры даже въ окраскѣ лица?

Помню, что я видѣлъ Опелло въ исполненіи Олбриджа дважды и во второй разъ мнѣ бросилась въ глаза разгадка этого вопроса. Моменты появленія этой блѣдности въ лицѣ Опелло всегда совпадали съ моментами, когда онъ схватывалъ свѣспильникъ. Наоборотъ моменты, когда лицо Опелло оживлялось и играло красками, всегда сопровождалось тѣмъ, что онъ ставилъ свѣспильникъ на столъ и отпалкивалъ его отъ себя. И вопъ глазъ невольно обращался на свѣспильникъ и въ немъ начиналъ искать отвѣта на вопросъ. При этомъ сейчасъ же бросалась въ глаза синевапая окраска пламени свѣспильника. Въ свѣспильникѣ горѣло не масло, а спиртъ, (можетъ быть, даже и не чистый, а съ примѣсью веществъ, дающихъ пламени синевапый отпѣнокъ). И вопъ этогъ-то синевапый огонекъ былъ достапочень для того, чтобы совершенно мѣнять окраску лица артиста.

Въ исполненіе каждой роли Олбриджъ вносилъ сколько темперамента и силы, что зритель волею-неволею бывалъ захваченъ этою волною и уже не могъ не поддаваться впечатлѣнію. Въ этомъ Олбриджу, помимо его таланта, помогалъ, быть можетъ, самый его расовый темпераментъ

Когда нѣсколько лѣтъ тому назадъ я увидѣлъ Де-Грассо, мнѣ почему-то сейчасъ же вспомнился Олбриджъ, хотя роли были совершенно другія, и Де-Грассо, сравнительно съ тѣмъ, какимъ я помню Олбриджа, слишкомъ уже не по средствамъ, слишкомъ актеръ нутра, слишкомъ рабъ захватывающаго его настроенія. Въ Олбриджѣ, наоборотъ, чувствовалась большая культурность, огромная сдержанность и обдуманность игры и, вмѣстѣ съ силою большого темперамента, это давало ему большую власть надъ толпою, наполнявшею зрительный залъ.

И повѣривъ въ созданный артистомъ на подмосткахъ об-

разъ Опелло или Шейлока, эта полпа совершенно отказывалась узнать того же самого прагика Олбриджа въ образѣ наивнаго подвыпившаго негра-невольника Мунго, который создаетъ своимъ неумѣлымъ плутовствомъ рядъ самыхъ смѣшныхъ кипроко.

Совершенно не могу припомнить, въ чемъ собственно заключался этотъ водевиль, но снова, какъ сейчасъ, вижу фигуру Мунго, негра съ низкимъ лбомъ, игрою дѣтски наивныхъ сверкающихъ бѣлками глазъ. Какъ сейчасъ вижу его бѣлую разстегнутую на груди рубаху и его коротенькіе тиковые шпанишки по колѣно, его уморительное приплясываніе, напоминавшее обезьяньи ужимки и прыжки. И Олбриджъ такъ умѣлъ перерождаться въ этой роли, что даже казался ниже ростомъ и приземистѣе. А въ самое исполненіе онъ вкладывалъ столько непосредственнаго комизма, что смѣло могъ попягаться съ любимъ заправскимъ комикомъ. Съ полгода и я, да и весь городъ, напѣвали запѣмъ наивнѣйшій мотивъ куплетовъ, которые исполнялъ въ этой роли Олбриджъ и исполнялъ опять-таки съ такимъ заражающимъ комизмомъ, что, даже не понимая словъ и только угадывая ихъ смѣсль по либретто, зрительный залъ не могъ сдерживать улыбки.

Вотъ все, что сохранилось у меня въ памяти отъ этихъ далекихъ временъ.

Сознаю, что все это очень опрѣвочно и смутно. Пишу это однако въ надеждѣ, что, можетъ быть, и оно понадобится кому-нибудь, чтобы прибавить лишній штрихъ къ характеристикѣ Олбриджа или хотя бы отмѣтитъ впечатлѣніе, которое онъ оставлялъ.

С. Глаголь.



Ф. Кипцнеръ. *Ars Wagneriana.*

«Мнѣ, во всякомъ случаѣ, ненавистно все то, что только поучаетъ меня, не расширяя и непосредственно не оживляя моей дѣятельности».

Гёте.

Эти слова Гёте, это задушевное *ceterum senso* великаго поэта, могутъ послужить иллюстраціей къ характеристикѣ творчества Рихарда Вагнера, художественныя произведенія котораго являются олицетвореніемъ цѣлаго ряда философскихъ идей отъ Фейербаха до Шопенгауэра.

Raison d'être всякаго бытія, по мнѣнію Вагнера, заключается въ великомъ законѣ о необходимости, посредствомъ котораго только и понимается всякое существованіе; но, чтобы понять этотъ законъ, чтобы снять съ лица Изида таинственное покрывало и замереть на порогѣ мгновения, для этого необходимо овладѣть своимъ трансцендентальнымъ «Я», развитъ въ себѣ способность интуиціи: ибо наше эмпирическое «Я», нашъ разумъ слишкомъ ограниченъ въ рѣшеніи міровыхъ проблемъ.

Познавая, а не разсчитывая, созерцая, а не разсматривая, лишь поднявшись на крыльяхъ творческой интуиціи, можемъ мы достигнуть головокружительныхъ высотъ искусства; а такъ какъ міръ цѣненъ лишь постольку, поскольку онъ эстетиченъ, то и міровая мудрость приобретается интуитивнымъ путемъ.

Но этого мало: истинное пониманіе дается только въ любви; только осѣненные иллюзіей любви можемъ мы заглянуть вглубь вещей: любовь же — это творчество, творчество — жизнь.

Вотъ эстетическая аксіома Вагнера, этого апологета двухъ противоположныхъ философскихъ доктринъ: шопенгауэровскаго пессимизма и оптимизма древнихъ эллиновъ.

Всю жизнь Вагнеръ трудился надъ тѣмъ, чтобы примирить эти два антитеза (я говорю «трудился», такъ какъ путемъ рационалистическаго познанія онъ дошелъ до лунной мудрости Шопенгауэра и отстаивалъ ее съ убѣжденностью фанатика, интуитивнымъ же путемъ, своими художественными твореніями, онъ всѣми фибрами своей души возставалъ противъ нея)—и лишь въ своей теоріи возрожденія достигъ нѣкоторой гармоніи.

Чтобы дать болѣе ясное представленіе о философскомъ *raison d'être* Вагнера, мы постараемся вспомнить какимъ эстетическимъ понятіемъ руководился онъ, создавъ свои художественныя произведенія?

Фридрихъ Ницше, другъ и идейный вдохновитель Вагнера (я беру первый періодъ его литературно-философской дѣятельности, періодъ его «болѣзни Вагнеромъ», какъ онъ впоследствии говорилъ), смотришь на *ars wagneriana*, какъ на возрожденіе древне-греческаго прагматическаго искусства.

Выставляя метафизическою дѣятельностью человѣка по существу искусство, а не мораль, оправдывая существованіе міра, только какъ эстетическій феноменъ, Ницше, единственный, подслушавшій ритмъ жизни, пѣвецъ инстинкта и могучихъ иллюзій, пѣвецъ безумія, а черезъ него и искусства,—въ своемъ гениальномъ трудѣ «*Gebirt der Tragödie*», дѣлитъ прагматическое искусство на два творческихъ начала.

Въ отображеніи явленія, т.-е. въ жизни творческаго образа, въ пластическомъ искусствѣ, видитъ онъ Аполлона;—въ непосредственномъ образѣ самой воли, въ пульсаціи жизни, въ волнахъ живого огня музыки—видитъ онъ огромный динамическій феноменъ діонисическаго начала.

Музыка во всей своей всеобщности—это эхо хаоса, хохотъ космоса: и Діонисъ, говоря намъ черезъ музыку, черезъ эту космическую символику, раскрываетъ намъ тайну бытія.

Лишь въ союзѣ съ Діонисомъ празднуетъ Аполлонъ свое освобожденіе въ иллюзіи,—только въ союзѣ съ Аполлономъ обрѣтаетъ Діонисъ границы своей чрезмѣрности.

Итакъ, физическому естеству міра, міру Аполлона, Фрид-

рихъ Ницше, въ качествѣ антитезы, противопоставляетъ метафизическое вещь въ себѣ—мiръ Діониса: въ синтезѣ этихъ двухъ творческихъ началъ видитъ онъ категорическiй императивъ прагматическаго искусства.

Изъ духа музыки рождается заря новой мудрости—прагматическiй миѳъ: Вагнеръ связалъ эпоху миѳъ съ музыкой, чѣмъ создалъ новую разновидность искусства.

«Вся музыка Вагнера въ цѣломъ является образомъ мiра, въ томъ смыслѣ, какъ его понималъ великiй ефесскiй мудрецъ (Гераклитъ),—какъ гармонiи, порожденной споромъ, какъ средство справедливости и вражды»;—такъ говоритъ Ницше и зоветъ насъ назадъ къ грекамъ.

Но ему «видѣлась болѣе значительная трагедiя, чѣмъ у Вагнера, выливавшаяся въ музыку, и чудилась значительно высшая, чѣмъ у Шопенгауэра, музыка въ трагедiи бытiя»; и эпохостоятельство его горько разочаровало.

Я не хочу здѣсь разсказывать о красивомъ романѣ дружбы двухъ генiевъ; но та точка зрѣнiя, которую проводилъ Ницше на искусство, какъ нельзя лучше и ярче рисуетъ намъ картину эстетическаго credo самого Вагнера.

Недаромъ Вагнеръ телеграфировалъ Ницше по поводу присланной ему книги: «Ihr Buch ist ungeheuer!—Wo haben Sie nur die Erfahrung von mir her?»

Музыкальныя драмы, по глубокому убѣжденiю Вагнера, выросли путемъ интеграцiи изъ симфонiи и являются по существу той формой искусства, въ которую отливается аполоновское содержанiе и которая «становится видимой и уясняется въ видимомъ и понятномъ дѣйствiи (ersichtlichgewordene Thaten der Musik).

Итакъ, изъ музыкальнаго паюса души возникаетъ драматическая концепцiя, которая, черезъ слово и тонъ, даетъ музыкальную драму (реализация во времени) и которая, въ свою очередь, черезъ жестъ реализуется въ формахъ пространственныхъ.

Чтобы исполнять музыкальныя драмы Вагнера на сценѣ, нуженъ идеальнiй опернiй актеръ, пластическiй рисунокъ котораго гармонировалъ бы съ тоническимъ рисункомъ партитуръ; а такъ

какъ въ основу музыкальной драмы положенъ конецъ, то и исполнительъ эгихъ драмъ долженъ руководиться не жестомъ повседневности, а жестомъ пляски, танца (насколько это удалось Вагнеру, у насъ былъ случай прослѣдить по Байрейтскимъ торжествамъ, гдѣ онъ потерялъ свою лучшую моральную поддержку въ лицѣ Ницше).

Принципъ экономіи жеста, провозглашенный Вагнеромъ, сдѣлался боевымъ лозунгомъ актерскаго искусства и является главнымъ императивомъ сценическаго дѣйства: правда, еще до нашего времени, времени мучительныхъ исканій театра, эта азбучная истина не преодолена нашимъ рядовымъ актеромъ,— все же нѣкоторыя попытки въ этой области (ритмическая гимнастика по системѣ Ж. Далькроза) уже пробили брешь въ кипайской стѣнѣ реализма.

Чѣмъ ярче и рельефнѣе вырисовывается передъ нами картина дифференціаціи искусствъ, чѣмъ интимнѣе и индивидуальнѣе выявляется она,—тѣмъ яснѣе становится намъ банкротство идеи синтеза, какъ единой непреложной міровой истины. Но если творцу теории объ универсальномъ значеніи синтетическаго искусства, гдѣ драма—цѣль, а музыка—средство, не повезло, то значеніе Вагнера, какъ композитора, слишкомъ велико: тупъ онъ является величайшимъ даромъ боговъ человечеству.

Его музыка, полная гармоническихъ откровеній (Вагнеръ—первый ввелъ въ гармонию диссонансъ какъ полноправный элементъ) и контрпунктическихъ тонкостей, настолько значительна, полифоническій рисунокъ такъ изященъ,—что реформаторская дѣятельность Вагнера въ области звука ясна до очевидности.

Системой лейтъ-мотивовъ (символизацией того или другого героя свойственнымъ ему мотивомъ) Вагнеръ далъ оркестру самостоятельное мѣсто въ своихъ *Gesamtkunstwerk*'ахъ и положилъ прочную основу новому способу опернаго письма *).

*) R. Rolland, въ «Hist. de l'Opera en Europe», говоритъ, что произведенія Вагнера можно разсматривать, какъ «высокія драматическія симфоніи, которыя даютъ нѣмцамъ иллюзію театра».

Прошло сто лѣтъ, какъ завязалась нить этой замѣчательной жизни и двадцать лѣтъ, какъ порвалась она, а духъ творчества великаго Байрейтскаго мастера до сихъ поръ незримо висаетъ между нами и нѣтъ ни одного болѣе или менѣе значительнаго музыканта, не испытавшаго на себѣ вліяніе этого пѣвца міровой трагедіи.

Ф. Китцнеръ.





Русскій сезонъ въ Парижѣ. «Хованщина». Скупть. Декорація Федоровскаго.

Е. Паннъ. Русскій сезонъ въ Парижѣ.

Théâtre des Champs-Élysées — huitième saison russe.

Théâtre du Châtelet — La Pisanelle ou la Mort parfumée.

РОССІЯНЕ возвращаются къ намъ, россияне въ нашихъ стѣнахъ. На цѣлый мѣсяць они раскинутъ надъ Парижемъ свой праздничный шаперъ препетивыхъ красокъ, пвянящаго танца. Радуйтесь лъвы и лвицы французскаго, а больше космополитичнаго Свѣта, поэты файвъ-о-клок'овъ и блѣдныя, затянутыя въ высокія воротнички, эстетты. Радуйтесь и вы, истинныя и пламенныя друзья искусства» *).

*) „Montjoie“.

Такъ привѣтствоваль начало русскаго сезона одинъ изъ яркихъ представителей авангарда художественнаго міра Парижа Канудо.

Удивительное явленіе эпопѣ «Русскій сезонъ», гдѣ таетъ подъ огнемъ рукоплесканій ледъ вѣковой вражды между «большимъ» художникомъ и «непризнаннымъ» гениемъ, гдѣ отъ искрящагося сверканія рампы расправляется хмурая улыбка космополитическаго сноба и надменная спѣсь галльскаго «презрѣнія къ иностранцамъ»; гдѣ блескъ и сіяніе многолюднаго зала сливается со сценой въ радостный, нарядный праздникъ краски и тѣла. Каждый годъ приходитъ онъ остановитъ на нѣсколько недѣль сѣрый потокъ театральныхъ будней, и каждый годъ исчезаетъ вмѣстѣ съ первыми очарованіями парижской весны.

Уже давно прошли безпредѣльные воспорги перваго экстаза, уже давно анализъ крипики и жало профессиональной зависти вливаютъ свой ядъ въ единодушное опьяненіе новаторствомъ, а «Сезонъ» все еще сохраняетъ свой ликъ «большого» дня: на смѣну пламени энтузіазма пришла страстность битвы, и минувшій сезонъ вмѣстѣ съ постановкой «Священной весны» ознаменовался небывалымъ въ парижской театральной лѣтописи превращеніемъ зрительнаго зала въ мипингъ, когда въ сгущенной атмосферѣ артистическихъ спрасстей разразилась гроза, и корректные, затянутые въ черные фраки, манекены свистали и аплодировали, прерывали бурными восклицаніями ходъ предспавленія и переругивались такими словечками, которыхъ не всегда услышишь и на политическихъ собраніяхъ синихъ блузъ.

Изслѣдованіе причинъ несомнѣннаго художественнаго и матеріальнаго успѣха Дягилевскаго предпріятія привело бы насъ къ скрещиванію многочисленныхъ вліяній. Тутъ и новыя вѣсы русской музыки, и сочная колоритность нашихъ сценическихъ декораторовъ, и выявленіе пластичной красоты мужчинъ-танцора, и реакція противъ рутиннаго акробатства «Grand-Opéra», и исключительный по даровитости составъ исполнителей. Но оставляя пока въ сторонѣ всѣ эти вопросы, каждый изъ которыхъ вызваль уже цѣлую литературу споровъ, отмѣчу сейчасъ же одно общее всѣмъ французамъ очарованіе соборнымъ канонемъ балета. И въ этомъ онъ не самъ по себѣ

оригиналень, а являетъ лишь ликъ нашей самобытности. Франція не знаетъ гармоничной завершенности коллективнаго артистическаго усиля, а не знаетъ потому, что у нея нѣтъ артистической интеллигенціи. Здѣсь имѣются художники, актеры, поэты, композиторы, драматурги, но они живутъ индивидуальной жизнью. Существуетъ обмѣнъ мнѣній, есть различныя художественныя кружки, но нѣтъ широкаго власпительства думъ, нѣтъ живой идейной группы, которая объединяетъ артиста и большую публику вокругъ опредѣленнаго художественнаго заданія. Отсюда идейная и художественная убогость театра,—искусства, пребывающаго коллективнаго усиля ряда пворцовъ и публики. Предоставленнй самому себѣ, свободный отъ опеки идейной художественной группы, актеръ склоненъ итти по проптанной стезѣ театральнаго каботинства; лишенная твердой руки искусства кормчаго, публика легко отдается волнамъ непребующей творческаго усиля забавы.

Недаромъ же практичный и сухой Буасси, типичный представитель молодого поколѣнія Франціи, восклицаетъ въ своей статьѣ, посвященной кризису французскаго театра: «Всѣ эти мѣры не помѣшаютъ нашему театру капить въ бездну варварства до тѣхъ поръ, пока наша социальная система будетъ продолжатъ игнорировать естественный законъ общественной іерархіи».

И вотъ въ храмъ, занятый лавочниками и поргашами, неожиданно ворвалась строгаѧ соборность русской сцены. Тамъ, гдѣ царилъ до сихъ поръ разбродъ лицедѣйства, выросъ неожиданно канонъ коллективнаго артистическаго усиля. Идеѧная дисциплина русской труппы, еѧ органическая цѣльность, самоотверженная преданность искусству актерской массы очаровывали иностранцевъ не меньше, чѣмъ великолѣпная красочная вакханалія «Шехерезады», или волшебная фееричность «Жарь-Птицы». И потому вліяніе русскихъ сезоновъ сказалось не столько на дѣятельности французскаго балета, сколько на всей театральной жизни Парижа. «Будущему историку нашего театра предстоитъ еще выяснитъ эту революцію, которую внесли въ его жизнь русскія сцены. Удаляясь вглубь этой исторіи, мы встрѣчаемъ лишь одно, равное ему по важности событіе: гастроли англійской шекспировской труппы въ Парижѣ,

проложившіе дорогу романпическому театру во Франціи 30-ыхъ годовъ» *)).

Замѣчательно, что эти строки принадлежатъ Луи Нази, пому самому публицисту, которій еще два года тому назадъ такъ рѣшительно высказался противъ театра. Тѣ самыя крипики, которыя еще такъ недавно равнодушно отворачивались отъ театра, теперѣ, заинтересованные оригинальнымъ ликомъ его соборности, исполняются новой вѣрой въ театрѣ и ждуть отъ него неизвѣданныхъ откровений. Въ этомъ смыслѣ характерно появленіе минувшей весной новаго художественнаго еженедѣльника «Montjoie». Журналъ этотъ провозглашаетъ своимъ девизомъ «артистическій империализмъ», понимая подъ нимъ созданіе сильной и сплоченной артистической интеллигенціи, которая могла бы вырвать изъ рукъ большой прессы диктатуру надъ художественнымъ руководствомъ широкой публики. Въ номерахъ еженедѣльника, посвященныхъ кризису французскаго театра, нѣтъ уже и слѣда недавняго разочарованнаго опмахиванія передовыхъ художниковъ отъ навязчиваго театрального вопроса *): рядомъ съ безпощадной критикой французскаго театра въ статьяхъ такихъ оприцателей его, какъ Люсвель де-Кавъ и Ромень Ролланъ, уже слышится добрый призывъ къ борьбѣ за реформу театра. При этомъ урокъ росіанъ служитъ лейтъ-мотивомъ радостной пѣсни надежды.

Но если очарованіе соборностью русской сцены объединило снобизмъ съ авангардомъ художественнаго міра, то въ оцѣнкѣ художественныхъ заданій Дягилевскаго предприятия выяснилось въ минувшемъ сезонѣ основное противорѣчіе этихъ двухъ міровъ. Сдѣлавъ героическое усиліе для претворенія новаго слова, снобизмъ остановился, оглянулся самодовольно на пройденный путь и рѣшилъ, что насталъ моментъ вознесты на высоту академической пвердны достигнутое; увидѣвъ повергнутое на землю вчера еще всесильныя кумиры, истинныя художники вмѣстѣ съ рукоплесканіями бросили побѣдителямъ вѣчный кликъ боевого искусства: возобновись или умри. Тотъ же самый Канудо,

*) Comœdia.

***) Поразительный примѣръ такого опмахиванія является «отказъ» отъ театра двухъ драматурговъ: Франсуа де-Кюрсея и Октава Мирбо.

который такъ тепло привѣтствовалъ русскій сезонъ, нѣсколькими строками ниже пишетъ: «вопъ уже нѣсколько лѣтъ какъ россияне перестали думать о возобновеніи своего творческаго усилія. Они возвращаются къ намъ такими же, какъ мы ихъ узнали въ первѣй годъ; и боюсь, что мы не сумѣемъ воспользоваться эстетическимъ урокомъ, который пересталъ насъ удивлять».

Фокинская хореографія разрушила старѣй балетъ, и въ этомъ крупная ея заслуга передъ искусствомъ. Но сама претенціозность «новаторовъ» преобладала отъ нихъ дальнѣйшаго движенія; къ тому же явно начертались и новыя музыкальныя задания: примѣнитъ достигнутыя завоеванія къ чистому балету, путь къ которому—въ полномъ и гармоническомъ сліяніи движенія пластичнаго съ движеніемъ музыкальнымъ. Къ нимъ подходилъ воплощую новѣй балетмейстеръ группы Нижинскій.

* * *

Извѣстна исторія возникновенія новаго балета Дебюсси, «Les jeux». Въ одной бесѣдѣ съ французскимъ композиторомъ Нижинскій выразилъ желаніе поставитъ балетъ, который стилизовалъ бы «пластику современнаго движенія». Тутъ же Нижинскій развилъ фабулу балета. Юноша и двѣ дѣвочки-подростки играютъ въ лаунъ-тэнисъ. Съ наступленіемъ сумерекъ мячъ затерялся въ саду. Молодые бросаются искать его; опьяненные теплымъ дыханіемъ весны, замороженные таинственной вуалью сумерекъ, они обмѣниваются поцѣлуями и погружаются въ легкую нирвану молодой, здоровой эропки. Но вопъ чья-то коварная рука бросила въ садъ другой мячъ; исчезло очарованіе, и подростки разбѣгаются, какъ спугнутыя птицы. Дебюсси воспользовался идеей Нижинскаго и написалъ для балета прелестную, нѣжную музыку.

Согласно признанію самого Нижинскаго, пластичная красота современнаго движенія поразила его во время «спортсменской недѣли» въ Трувилѣ. Въ основаніе своего балета онъ и положилъ стилизацію движенія игры. Въ этомъ сразу проглядываетъ ошибка Нижинскаго. Нельзя стилизовать игру въ танцѣ, ибо движеніе игры это есть уже танецъ, подчиненный ритму

игры. Развѣ тѣнисъ, голфъ, футъ-болъ не являютъ собою совершенную стилизацію движенія? И развѣ игрокъ въ тѣнисъ не представляетъ вполне законченнаго танцора, музыкальнѣй ритмъ котораго отбивается взлетами и паденіями мяча? Посмотрите на опытныхъ игроковъ въ тѣнисъ, и вы убѣдитесь, что эти спортсмены повинуются коллективной стилизаціи:



Русскій сезонъ въ Парижѣ. «Борисъ Годуновъ» (1-й актъ).
Декорація К. О. Юона.

вмѣстѣ взятыя, они даютъ впечатлѣніе балета на открытомъ воздухѣ, гдѣ роль балетмейстера принадлежитъ ритму игры. Здѣсь все повинуется дисциплинѣ игры, которая спремится при максимумѣ достиженія дасть минимумъ усилія.

Это стилизованное уже движеніе можно запечатлѣть въ живописи или въ скульптурѣ, но переноситъ это движеніе, имѣющее свой ритмъ, въ ритмъ чуждой ему музыки, это зна-

чить не стилизовать, а нарушать выработанный уже спортом стиль. У Нижинского здесь та же ошибка, что и в «L'Après Midi d'un faune»: он спутал искусство статическое с искусством динамическим. Греки запечатлели в скульптурѣ или в живописи—искусствѣ статическом—пластику своего движения; увлеченный музейным созерцанием, Нижинский переносит в танец искусство динамическое—стилизицію, обусловленную изобразительными предѣлами живописи или скульптурѣ. Отсюда статуарность хореографіи Нижинского. Нимфы и фавнъ в «L'Après Midi d'un faune» давали впечатлѣніе профильныхъ фигуръ, снятыхъ съ греческихъ вазъ. Маленькія Мессалины и Донъ-Жуанъ балета «Les jeux», казалось, сошли съ полотна какого-то кубиста. Но если ошибка в «L'après Midi d'un faune» искупалась тѣмъ архаическимъ очарованиемъ, которое исходило отъ всей хореографической картинѣ Нижинского, то сосредоточенная деревянность персонажей «Les jeux» вызывала лишь досадливое и смѣшливое недоумѣніе: къ чему понадобилось эпопеодѣваніе фавна и нимфъ в бѣлые костюмы современного спорта?

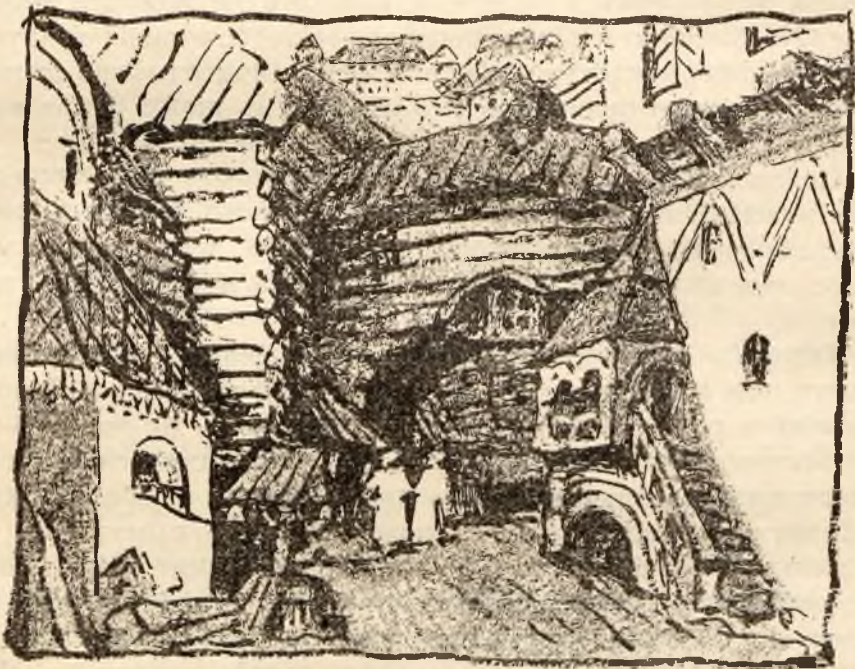
Постановка «Священной весны» дала молодому балетмейстеру случай снова повторить, хотя в нѣсколько иной формѣ, тоже смѣшеніе двухъ началъ в искусствѣ. И несмотря на это, постановку новаго балета Стравинскаго можно разсматривать какъ самое крупное событіе в молодой пока исторіи Дягилевскаго предпріятія: она ознаменовала собою рѣшительное вступленіе на путь Ритма. Оба молодыхъ новатора, одинъ в области музыки, другой в области хореографіи, дали крупное и убѣдительное художественное усиліе.

Въ первой картинѣ юноши, весенніе авгурѣ, отбиваютъ ногами ритмъ Весны, біеніе весенняго пульса. Старая какъ мѣръ женщина, хранительница природныхъ тайнъ, учить своихъ сыновей искусству предвѣщанія. Полуженщина, полузвѣрь—она бѣгаетъ вокругъ нихъ, согбенная тяжестью своего знанія и вѣковъ.

Приходятъ къ рѣкѣ дѣвушки и переплетаются вѣнкомъ съ юношами. Это еще не сформированныя существа: ихъ полъ единенъ и двойственъ, какъ полъ дерева. Они смѣшиваются; но въ ритмѣ ихъ движения уже чувствуется катаклизмъ формирующихся группъ. Вопль они уже расходятся по разнымъ сто-

ронамъ: образуется форма, синтезъ рипма; и новая форма въ свою очередь рождаетъ новѣй рипмъ...

Слышится приближеніе шествія: то ведутъ мудреца, старѣйшину. Посреди всеобщаго смятенія, павъ на землю живопомъ, самъ сливаясь съ нею, онъ даетъ землѣ свое благословеніе. Въ немъ какъ-бы сигналъ къ риммической вакханаліи: начинается панецъ Земли, массовѣй спиральнѣй бѣгъ.



Русскій сезонъ въ Парижѣ. «Хованщина» (2-й актъ).
Декорація Федоровскаго.

Во второй картинѣ, дѣвушки проводятъ кругъ, гдѣ будетъ заперта навѣки Избранница весны. Назначеніе Избранницы отдать веснѣ силу своей молодости. Вокругъ Избранницы молодѣя дѣвушки прославляютъ въ панецъ героизмъ Ея судьбы. Затѣмъ начинается обрядъ очищенія земли и вѣзовъ предковъ, которѣе уносятъ Избранницу послѣ ея священнаго танца. Годи-

ний круговоротъ возрождающихся и снова возвращающихся въ лоно природы силъ завершень въ своемъ ритмѣ...

Музыкальное построение «Священной Весны» поражаетъ своею суровою простотою. Пламенная мистерія весны, «неясная, но глубокая истома возмужалости» развертывается въ простыхъ музыкальныхъ линияхъ, лишенныхъ риторики и напыщенного жеманства. Оркестръ отвѣчаетъ заданной музыкальной темѣ и, безжалостно подавляя всякое уклонение отъ нея, какъ-бы убѣждаетъ слушателя, что онъ не можетъ звучать иначе. Необычайно смѣлыя гармоническія сочетанія волнуютъ выразительностію, а мелодія отличаетъ кристальной прозрачнію. Мощная полиритмія, сложная и въ поже время ясная, спавитъ это произведение на исключительную высоту.

Нижинскій, въ своей хореографіи, воспользовался лишь ритмомъ музыкальнаго построения Стравинскаго, упустивъ совершенно скрытый въ оркестровкѣ динамизмъ. Характерно излюбленное имъ въ этомъ балетѣ движеніе въ вертикальной плоскости.

Танцоры отбивали ритмъ вертикальными прыжками въ высоту, что придавало всей композиціи балета нѣсколько однообразный и растянутый характеръ. Въ этомъ же порядкѣ идей было совершенно исключено изъ балета мимическое начало: нарочитая деревянность тѣла (двигались и измѣняли уклонъ лишь ноги танцоровъ, что лишало тѣло его пластичной экспрессивности), полная невыразительность лица. Это вносило въ хореографію сухую монотонность: тѣ или иныя группы, общавшія въ моментъ своего развитія неожиданныя красочныя перспективы, застывали въ своемъ плясѣ, превращались въ какія то ходячія фрески, разочаровывали, указывали на пренебреженіе динамическимъ искусствомъ съ безконечнымъ разнообразіемъ опредѣляющей его выразительность. Въ этомъ тупикѣ Нижинскій вгонялъ до сихъ поръ всѣ свои хореографическія начинанія. Выйдетъ ли онъ изъ него на широкой препенный просторъ музыкальнаго движенія? Думается, что да и это потому, что въ «Священной веснѣ» Нижинскій выступилъ на новый путь: сліянности танца съ музыкой. Движенія танцоровъ точно воспроизводили музыкальный ритмъ Стравинскаго, что давало ту сліянность зрительнаго и слухового воспріятія, которую такъ

справедливо возноситъ на высоту истиннаго артистическаго усилія кн. Волконскій. И думается, что это подчиненіе музыкѣ приведетъ Нижинскаго къ отрѣшенію отъ своихъ прежнихъ ошибокъ, и поставитъ его на путь, гдѣ совершается сліяніе гармоничаго и выразительнаго, путь вѣчнаго и глубокаго, какъ воды морей, Синтеза искусства.

* * *

Вмѣстѣ съ балетомъ въ минувшемъ русскомъ сезонѣ въ «Théâtre des Champs Elysées» принимала участіе подъ руководствомъ г. Санина и русская опера. Ставили «Бориса Годунова» и «Хованщину».

Принято обыкновенно противопоставляютъ символическій театръ натуралистическому. Забываютъ при этомъ, что существуетъ еще искусство реалистическое. Въ литературѣ между натурализмомъ Золя и символизмомъ Гюисманса стоить прекрасный реализмъ Тургенева или Флобера. Въ противоположность натуралисту реализмъ не копируетъ жизнь, а преломляетъ ее сквозь призму своего творческаго «я». Реалистъ и символистъ одинаково ищутъ синтезъ жизни: въ то время какъ первый обнаруживаетъ его въ готовыхъ, уже природой выработанныхъ формахъ, второй открываетъ его въ новыхъ, имъ созданныхъ на основаніи законовъ мірозданнаго равновѣсія, формахъ. Задача натурализма помочь всамдѣлшней жизни побѣдить условности театра, тогда какъ реализмъ старается претворитъ въ этихъ условностяхъ правду жизни. Я сказалъ-бы, что натурализмъ это есть сценическій кубизмъ потому что, какъ кубизмъ въ своемъ стремленіи преодолѣтъ два измѣренія живописи забываетъ, что живописное заданіе не въ объемѣ, а въ краскѣ, такъ и натуралистическій театръ стремится раздвинуть техническія преграды сцены, въ то время какъ цѣль театра не въ воспроизведеніи жизни, а въ синтезированіи ея дѣйства. Но синтезъ не есть стилизація; между этими двумя понятіями такое же отношеніе, какъ между художественнымъ заданіемъ и средствомъ его воплощенія. Синтезъ движенія можетъ быть переданъ искусной планировкойъ въ плоскости сцены природой выработаннаго движенія, какъ можетъ быть

онъ выражень новѣми спилизованными формами; цивилизація будетъ состоятъ, напримѣръ, въ примѣненіи къ единичному движенію законовъ массовыхъ эволюцій или въ пластичномъ выявленіи законовъ пѣлеснаго равновѣсія; во всѣхъ случаяхъ оно зиждится на абстракціи, на исчисленіи, чѣмъ и обусловливается нѣкоторая ея статуарность.

Режиссеръ Санинъ даетъ въ театрѣ то, что французы такъ удачно называютъ «le beau réalisme». Художественная правда, ось его сценическихъ достижений. Въ ней воплотилъ онъ такъ цѣлостно и красиво ритмъ бытовой русской жизни. А вѣдь біеніе эпого ритма—главное очарованіе музыки Муссорскаго; онъ звучитъ въ ней всѣми красочными переливами нашей народной стихійности. Уловитъ эпотъ ритмъ, перенесши его изъ времени въ пространство, такова была сложная задача, стоявшая передъ Санинымъ.

Вглядитесь, напримѣръ, въ эпотъ вычурный, но спройный рисунокъ массоваго движенія въ сценѣ крестьянскаго возстанія «Бориса Годунова». Здѣсь нѣтъ суевливой бѣготни напуралистическаго снимка, нѣтъ ничего случайнаго, но нѣтъ и ранжира солдатскаго парада: словно объятая какимъ-то внутреннимъ ритмомъ—ритмомъ своей души, такъ слитымъ съ музыкальнымъ ритмомъ Муссорскаго—толпа движется и колбышется вглубь и вширь, символизируя по глубину религіознаго проникновенія, по размахистую ширь своего бунтующаго духа.

Въ назрѣваніи народныхъ страстей у Муссорскаго тупъ при момента: пѣненіе Борисова боярина (первое робкое еще броженіе), столкновение православныхъ и католическихъ монаховъ (разгаръ волненія подъ дѣяніемъ религіознаго фанатизма), появленіе самозванца (высшая точка боевого напряженія).

Весело и добродушно, какъ пѣло, сбросившее съ себя оковы долгаго сна, вваливается на сцену толпа; она все растепъ и растепъ вмѣстѣ съ музыкальнымъ темпомъ мелодіи Муссорскаго, и зазорная и дерзко-хитрая окружаетъ пойманнаго боярина. Лица боярина не видно; и въ эпомъ большое чувство мѣрвы: ничто не нарушаетъ стройнаго разлива массоваго дѣйства. Но вопъ вдалькѣ раздается зычное пѣніе; по бѣглые монахи идутъ съ возваніемъ Самозванца. Жадныя руки пянутся навстрѣчу новому слову, спушевываются женщины: дѣйство

идеть. Потомъ среди внезапно наступившей тишины—торжественное пѣніе католическихъ паперовъ; на минуточку надъ толпой проносится страшное видѣніе грядущаго разрыва родины. Озлобленные монахи бросаются на паперовъ; въ спиральныхъ вѣгибахъ и изгибахъ развертывается свалка народныхъ страстей. Теперь напряженіе толпы достигло кульминаціонной точки: молчаливо и сосредоточенно двигаются группы, раскрывая какую-



«Борисъ Годуновъ». Эскизы польскихъ костюмовъ Л. С. Бакста.

то безконечную ширь бунта. И вдругъ падаютъ тяжело на землю при появленіи Самозванца, и важныя и дѣловитыя, расходятся радіусами послѣ воинственнаго призыва витязя. Народъ принялъ дисциплину новой власти. И одинокимъ, заперяннымъ въ опустѣвшихъ поляхъ Руси звучитъ тогда вѣщій плачь забытаго въ снѣгу юродиваго.

Или эта прекрасная сцена въ спрѣлецкой слободѣ («Хованщина»), гдѣ такъ спройно разливается веселій разгулъ народ-

ной массы, и эпотъ прагическій обривъ послѣ похмелья, когда заспѣвшіе въ предчувствіи неминучей бѣды спрѣльцы шлютъ навстрѣчу ей свое молитвенно примиренное «Господи»... Недаромъ сидѣвшій рядомъ со мной композиторъ Дебюсси воскликнулъ послѣ этой сцены: «que c'est beau tout de même qu' un vrai effort artistique».

Въ этой репликѣ обычно сдержаннаго и холоднаго композитора сказалась вся убѣдительность санинской инсценировки.

II.

«Я рожденъ для того, чтобъ лѣпить статуи. Когда изъ моихъ рукъ выходитъ красивая форма, я выполняю обязанность, возложенную на меня природой. Вотъ законъ моей жизни, и все равно гдѣ-бы онъ не находился: по ту или по эту сторону добра», говоритъ скульпторъ Люція изъ трагедіи Габріеля Д'Аннунціо «Джіоконда».

Еще дальше на упреки своего друга за то, что Сильвію съ ея прекрасной душой онъ предпочитаетъ Джіокондѣ, Люція отвѣчаетъ:

«Сильвія—душа неоцѣнимая, я обожаю ее, я готовъ пасть передъ ней на колѣни. Но я не умѣю лѣпить души: Это не было дано мнѣ». Когда передо мною встаетъ Джіоконда, я думаю обо всѣхъ, заключенныхъ въ горныхъ каменоломняхъ мраморныхъ глыбъ, потому что въ каждой изъ нихъ я могъ-бы вырѣзать одно изъ ея движеній».

Въ этихъ словахъ писательская исповѣдь Габріеля Д'Аннунціо. Послѣдній эпигонъ художественнаго эстетизма, самѣй талантливый представитель прерафаэлитизма въ литературѣ, Габріель Д'Аннунціо не знаетъ міра сложныхъ душевныхъ переживаній. Выходецъ италіянскаго Ренессанса, красиво драпирующійся въ плащъ модерниста, онъ весь погруженъ въ пластичное зарисовываніе гордой индивидуальности. Его лиризмъ не пѣсня, а краснорѣчіе души, его драматургія не дѣйство, а пафосъ страсти.

Извѣстенъ рисунокъ его драмы.

Въ центрѣ ея стоить всегда образъ прекрасной женщины. Она—совершенство красоты, она—синтезъ добра и зла, она—воплощеніе мечты поэта («живой символъ вымышленной сказки», сказалъ-бы Поль Клодель), она царственна, безсердечна, неуязвима. Она начало и конецъ трагедіи; ея появленіе вызыва-



Балетъ «Jeux» Нижинскаго и Дебюсси.

етъ бурю любви и ненависти, къ ней проспираются жаждущія обладанія руки, сынъ вспаеетъ на отца, братъ наливается ненавистью къ брату. Она зажигаетъ пожаръ страстей, она открываетъ кровавую бездну убійства, она—Владычица, Поль неумолимый Рокъ. Все подчиняется ей; рушатся устои—созданіе мужини, распадается жизнь—завершеніе многолѣтнихъ уси-

лій. И только когда все рушится, поднимается униженная гордость Д'Аннунцио, и наноситъ ей смертоносный ударъ.

Не измѣнилъ своего рисунка и лапинствующій Д'Аннунцио.

Въ «Мученичествѣ Св. Себастьяна» роль этого фатума принадлежитъ юношѣ, но онъ поражаетъ своей женственностью. При появленіи на сценѣ молчаливой и связанной Пизанеллы



«Священная Весна». Костюмы Н. К. Дериха.

можно было заранѣе предугадать весь дальнѣйшій ходъ событий: прекрасная плѣнница, добыча пиратовъ, превратится въ фатальную красоту, вызоветъ ссору, которая расширяясь выльется въ кровавую катастрофу. Въ нужный моментъ появленіе *deus ex machina*—въ данномъ случаѣ молодого короля, потомъ тихое убѣжище и долетѣвшая до него буря, брапоубійство, въ данномъ случаѣ могущественнаго Коннетабля племянникомъ королемъ, триумфъ Красоты, всеобщее ея очарованіе и смерть ея—въ данномъ случаѣ подъ цвѣтами. (Св. Себа-

спіанъ долженъ былъ погибнуть такою смертю, но этому помѣшала извѣстная всѣмъ посѣтителямъ картинныхъ галлерей Запада легенда объ убіеніи его стрѣлами).

Но если въ прежнихъ драматическихъ произведеніяхъ Д'Аннунціо увлекалъ захватывающимъ краснорѣчіемъ своего лиризма, то ничто не заставляетъ забыть стереотипности его рисун-



«Священная Весна». Танцовщицы. Костюмы Н. К. Рериха.

ка съ тѣхъ поръ, какъ онъ задался цѣлью удивить французовъ, а черезъ нихъ и весь міръ, своей латинской образованностью.

Вмѣсто прянаго аромата эротики, со страницъ его новыхъ твореній несетя щекочущій запахъ библиотечной пыли, вмѣсто поэта занялъ книжникъ.

Уже въ его языкѣ, въ размѣрѣ стиха—сухой отпечатокъ учености.

Въ итальянскомъ языкѣ Д'Аннунціо обнаруживалъ необыкновенную, бьющую въ глаза вирпуозность; во французской рѣчи

онъ рѣшилъ показати какую-то нарочитую наивность. Построение фразъ основано на самыхъ простыхъ, архаическихъ приемахъ. Въ версификаціи Д'Аннунціо избѣгаетъ и александрійскаго свободного стиха; вся она построена на старинномъ octo-syllab'ѣ, лишенномъ рифмы; отсюда нѣкоторая механичность и негибкость метра, неспособнаго къ выраженію внутреннихъ вибрацій. Къ несчастью его память къ тому-же слишкомъ велика: онъ знаетъ необычайно много словъ, старинныхъ и новѣйшихъ, и горитъ желаніемъ блеснуть ими. Онъ не хочетъ ничего изъ своей образованности принести въ жертву художественному цѣлому, онъ насильно впискиваетъ въ свое произведение весь огромный арсеналъ двѣнадцати тысячъ прочитанныхъ французскихъ книгъ.

Неумѣніе жертвовать—воистину художественный грѣхъ латинствующаго Д'Аннунціо. Положимъ, онъ никогда не обладалъ этимъ умѣніемъ. «Опягощенная запретомъ жизнь была-бы несносна для меня», говоритъ тотъ-же скульпторъ Люція. Но прежнее творчество Д'Аннунціо не требовало такой жертвы: его мотивы цѣлостно сливались съ языческимъ темпераментомъ поэта. Превратившись въ христіанскаго поэта, Д'Аннунціо долженъ былъ принести въ жертву новымъ идеямъ вкой языческой пантеизмъ. На это у него не хватило ни умѣнія, ни желанія.

Св. Себастьянъ—не то мученикъ, не то прекрасный богъ, не то мистикъ, не то воплощеніе извращенной эротики. То же смѣшеніе двухъ міровъ наблюдается и въ «Пизанеллѣ». Правда и у Расина и у Клоделя живутъ оба эти міра, но тамъ они противопоставляются, а не смѣшиваются, тамъ они даютъ не спутанность, а красоту контраста. Д'Аннунціо чуждъ эпотъ контрастъ: онъ хочетъ быть христіанскимъ поэтомъ, но онъ желаетъ попрежнему ослѣплять блескомъ своего эстетическаго эгоизма; онъ примѣряетъ непримиримое. Д'Аннунціо не знаетъ того священнаго трепета, который заставляеть поэта отречься отъ своихъ лучшихъ даровъ, чпобъ цѣлостно нѣе слиться съ воспѣваемымъ міромъ. Какъ только онъ приближается къ своему сюжету, между нимъ и сюжетомъ всплаетъ спѣна учености, библиофильства и той высокой культурности, которыми такъ гордится эпотъ латинствующій эс-

тепѣ. И потому многочисленныя блески поэзіи разбрасанныя въ его новомъ твореніи, производятъ впечатлѣніе какихъ-то бенгалскихъ огней, такъ-же быстро исчезающихъ во тьмѣ сухого педантизма, какъ внезапно и неожиданно вспыхивали онѣ. Нѣтъ художественной цѣлности, нѣтъ соотношенія между формой и мыслью, а вѣдь на гармоничности этого соотношенія зиждится искусство; постройте-ка безъ него храмъ, и онъ окажется безвкуснымъ, хотя-бы камни этого храма ласкали нашъ взоръ всѣми идеальными колоритами.

Нечего и говорить, что въ этой зарисовкѣ деталей затерялась совершенно нитъ драматическаго дѣйства; да его и не было совсѣмъ, если не считать нѣсколькихъ дешевыхъ драматическихъ эффектовъ. По мѣткому замѣчанію одного французскаго критика «явна была та радость, съ какою монашки и Пизанелла во второмъ актѣ схватили корзину финиковъ, которая позволяла имъ опъ безсодержательной вялости растянутаго діалога перейти къ долгому оргическому восхваленію красотъ этого обиденнаго плода». Изъ такого дѣянія состоитъ вся новая трагедія Д'Аннунціо.

Декорации и костюмы для «Пизанеллы» писалъ Л. Бакстъ. На этотъ разъ таланливый художникъ взобрался на недостижимую высоту декоративнаго искусства. Его колориты, нѣжные и помные, пышные и скромные, обволакивали и ласкали взоръ зрителя своимъ ажурно-вуалевымъ узоромъ. Въ то-же время исчезали и слѣды былой пираніи декоратора надъ сценой; художникъ точно понялъ сладостную прелесть самоопреченія и далъ великолѣпный примѣръ творческаго проникновенія намѣченнымъ заданіемъ.

Е. Паннь.

Paris.



Б. Грифцовъ. «Вакханки» въ Римѣ.

Театръ въ Италіи бѣденъ и интернаціоналенъ. Иного и ожидать было бы трудно. Если года два назадъ вся Италія насвистывала «Веселую вдову» и продолжаетъ проявлять свою оригинальность въ томъ, что духовой оркестръ играетъ Вагнера и Бетховена на венеціанской и римской площадяхъ, тѣмъ естественнѣе ожидать безличія въ драмѣ. О театральныхъ кризисахъ здѣсь не подозреваютъ. Но именно эта культурная бѣдность не позволяетъ ли ожидать, что въ простосердечіи и нечаянно сохранились какія-то вѣковѣчныя традиціи народнаго театра?

Въ началѣ іюня на римскихъ заборахъ среди рекламъ, извѣщеній о смерти и профессиональныхъ собраніяхъ, появились афиши о постановкѣ Вакханокъ Эврипида подъ открытымъ небомъ, на такъ называемомъ «Национальномъ стадіи». Замѣтки въ газетахъ рассказывали, что эта новая попытка Гектора Романьоли, уже поставившаго «Царя Эдипа» на греческомъ театрѣ въ Фезоле и «Облака» Аристофана—въ Падуѣ, должна укрѣпитъ традицію театра подъ открытымъ небомъ, традицію въ Италіи столь древнюю и естественную. Газеты говорили также о сонняхъ исполнителей, о фрагментахъ греческой музыки, найденныхъ тѣмъ же Романьоли, неупомимымъ режиссеромъ, музыкантомъ и поэтомъ.

Эти обѣщанія, надо сознаться, звучали убѣдительно. Какъ бы ни привыкъ къ мысли, что нѣтъ народа, болѣе далекаго отъ античности и Возрожденія, чѣмъ современные италіяны, какъ бы наблюденія каждой поѣздки въ Италію ни подтверждали эту мысль все болѣе и болѣе, все таки она каждый разъ кажется нелѣпой и ненормальной. Въ частности, подъ тѣмъ же небомъ и даже совсѣмъ близко живутъ развалины античныхъ театровъ—подъ Флоренціей—въ Фьезоле, подъ Римомъ—на виллѣ Адріана, въ самомъ Римѣ, такъ внушительны руины амфитеатра Флавіевъ, театра Марцелла цирка Максенція. Новая Италія такъ любитъ подчеркивать свою связь съ Римомъ античнымъ. Живая волчица въ клѣпкѣ на Капитолійскомъ холмѣ и буквы S. P. Q. R. на трамваяхъ—постоянное о томъ напоминаніе. Но, можетъ быть, и въ чемъ нибудь болѣе серьезномъ сумѣютъ установить эту связь.

Вотъ почему еще проектъ казался осуществимымъ: говоря о трагедіи, историки всегда увлекаются мечтаніемъ о хорѣ, какъ результатѣ и невольномъ проявленіи демократичности. Только въ силу ея хоръ и могъ дѣлаться дѣйствительнымъ посредникомъ между сценой и зрителями и давать основной возвышающей, умѣренно простой тонъ всему зрѣлищу. Связанность хора и простота его мотивовъ, на фонѣ ихъ—рѣзко и значительно очерченныя переживанія героевъ, также всѣмъ доступны—такъ мыслится обычно схема трагедіи античной. Пусть Еврипидъ психологичнѣе своихъ предшественниковъ, въ «Вакханкахъ» онъ вернулъ хору главное мѣсто. Отчепливъ и прекрасны роли торжествующаго, но до самой развязки скрывающаго свою божественность Діониса, обезумѣвшей Агавы, расперзавшей своего сына Пекѳея и приносящей съ ликованіемъ его голову, вонзенную на торсъ,—но все-таки римъ и связь всей пьесы, ея различныхъ эпизодовъ даетъ только хоръ вакханокъ. Не даромъ ихъ именемъ озаглавлена пьеса. По ихъ словамъ только и можно догадаться о трагическомъ трепетѣ, который въ монологахъ первыхъ сценъ еле намѣченъ. Хору, органически объединенному и связанному съ героями, кажется, естественно возникнуть въ классически-демократичной Италіи! Какъ можно себѣ представить перенесенной на сцену русскую, толкающуюся, разбрѣдающую, нескладную толпу? И, наоборотъ,

какъ связана римская уличная толпа, какъ ритмичны и легки ея движенія. Ей казалось бы, естественно возродить хоръ. Наконецъ, гдѣ какъ не въ Римѣ, ожидать, что почно будетъ переданъ ритмъ движенія вакханокъ. Во всѣхъ римскихъ музеяхъ можно найти барельефы съ менадами. Здѣсь и, кажется, только здѣсь возстановимы поэты античнаго танца и античной сцены.

Всѣ эти ожиданія вполнѣ естественны, но очевидно, возникнутъ они могли только у избалованнаго иностранца, потому что зрѣлище на стадіи, собиравшее нѣсколько разъ немалую толпу зрителей, оказалось очень скуднымъ. Для спектакля была отгорожена небольшая часть продолговатаго амфитеатра, устроеннаго для гимнастическаго упражненія. За явнокартонной декорацией была видна оспальная часть площадки, гдѣ прогуливались актеры, пожарные и фотографы. Даже непробавательные зрители развеселились, когда на арену вышли два францоватыхъ молодыхъ человекъ въ круглыхъ соломенныхъ шляпахъ, одинъ, какъ бы закуривая, чиркнулъ восковой спичкой, зажигая огонь на жертвенникѣ, который упорно не хотѣлъ дымиться, другой влѣзъ въ самую коробку жертвенника, гдѣ и остался на весь спектакль для суфлированья. Вышедшія нескладнымъ церемониальнымъ маршемъ тяжелыя полнотруды статиспки безпомощно неловкими движеніями только препали прически и обсыпали зеленъ съ пирсовъ. За картоннымъ дворцомъ, который послѣ въ сценѣ землетрясенія разсыпался съ такимъ глупымъ грохотомъ, еле слышно и визгливо пиликала музыка. Если бы не было всѣхъ этихъ печальныхъ подробностей: хора танцевъ, жертвенника, открытой подъ небомъ арены, которая, однако, должна была бы стать центромъ спектакля, онъ прошелъ бы неплохо. У Ганнибала, Нинка (Дионисъ) очень ясная чітка, открытій, чистый голосъ, къ преувеличенной экспресіи его вынуждала плохая акустика стадія. И онъ и Севери (Агава) могли бы оставить скромное, но достаточное строгое впечатлѣніе. Слова Эвиписа, хотя и подслащенныя переводомъ Романьоли, было бы пріятно прослушать, если бы не пицала музыка, если бы не лѣзли назойливо въ глаза красныя халаты вакханокъ, которыя заунивно пѣли, неясно что-то говорили, а потомъ, стоя безъ дѣла, поправляли прически, разсматривали публику и даже почесывались немножко.

Таковы намѣренія, таково исполненіе. О немъ стоить вспомнить только потому, что такъ безспорно усмотреніе серьезнаго театра къ трагедіи. Къ ней идетъ театръ и въ танцѣ и въ упрощающей постановкѣ и въ слитности зрѣлища. Трагедія, несомнѣнно, будетъ ставиться и на русскомъ театрѣ. Въ частности, Вакханки наиболѣе изъ анпичности исполнимы и изъ-за отчепливости характеровъ и изъ-за достаточно укрѣпляющейся у насъ культуры свободнаго танца. Только ясно, что простота трагедіи вновь станеть возможна послѣ дѣйствительно глубоко пережитаго кризиса. Отъ Италиі здѣсь ожидать нечего. Моисси долженъ благословлять случай, уведшій его на вторую родину. Если здѣсь живы еще театральныя традиции, то развѣ только въ шумномъ и душномъ театрѣ маріонетокъ, пріютившемся около моста св. Ангела, или въ неаполитанской комедіи масокъ: «brillantissima commedia con Pulcinella». О нихъ въ другой разъ.

«Вакханки» же наводятъ еще на одну мысль. Какой теоретической смѣслъ имѣеть для насъ анпичная трагедія, приведетъ ли она къ такому всенародному дѣйству, о которомъ слишкомъ часто помышляютъ многіе у насъ теоретики,—эти вопросы во всякомъ случаѣ слѣдуетъ оподвинуть на второй планъ, ибо въ практикѣ они легче всего приведутъ къ всенародной безпомощности. Попытка Романьоли—лишнее тому подтвержденіе. Какъ произошла и какъ ставилась анпичная трагедія—второстепенный вопросъ для современнаго театра. Ясно, что перешня ея постановка можетъ быть подготовлена не всенародной непосредственностью, но лишь изысканной и даже книжной обстановкой уединенной студіи.

Б. Грифцовъ.

Римъ, июнь 1913.



Александръ Струве. О музыкѣ рѣчи, о танцахъ подѣ слово.

Наличность музыки рѣчи естественна и необходимо должна была привести къ сплеченію танцѣ и слова.

Въ своей статьѣ «О мелодекламации» («Маски», 1913, № 6) я указалъ на рядъ свойствъ звучащей рѣчи, общихъ у нея съ музыкой (звукъ, опредѣленная его высота, тембръ, интенсивность, тональность, интервалы, модулированіе рѣчи, пягопѣніе въ поникѣ ритмѣ).

Есть у рѣчи еще одна особенность, не отмѣченная мною въ упомянутой статьѣ, это—едва уловимое движеніе даже самыхъ короткихъ, образующихъ слога, гласныхъ.

Мы говоримъ не «да», не «нѣтъ», не «что», а «да-а», «нѣ-ѣтъ», «что-о», и несмотря на краткость звуковъ рѣчи, едва заметно понижаемъ или повышаемъ при этомъ гласныя.

Необходимо спеціальное напряженіе вниманія и воли или же сугубо рѣзкое и скорое произношеніе слога для того, чтобы удержатъ звукъ отъ такого, свойственнаго рѣчи, измѣненія его по высотѣ *).

*) Повидимому на нѣчто въ этомъ родѣ еще въ 4 в. до Р. Х. обратилъ вниманіе Аристоксенъ, ученикъ Аристотеля. Онъ говоритъ, что въ рѣчи «голосъ не останавливается (курсивъ мой) ни на одной ступени повышенія и пониженія, а какъ бы скользитъ по нимъ. Когда же онъ останавливается на разныхъ ступеняхъ повышенія и пониженія и какъ бы переходитъ въ одной на другую, то такое движеніе называется пѣніемъ». (В. И. Петръ. «О соста-

Отъ характера продленія, отъ характера измѣненія гласныхъ при этомъ продленіи по высотѣ въ значительной степени зависятъ и характеръ самой рѣчи говорящаго, и по впечатлѣніе, которое на насъ эта рѣчь оказываетъ. Произведенія слова, рассчитанныя на эмоцію, вмѣстѣ съ пѣмъ въ значительной степени всегда рассчитаны и на потъ или иной способъ задерживанія или растягиваніе звуковъ рѣчи, какъ на одинъ изъ наиболѣе важныхъ эмоциональныхъ элементовъ. Логическія и прочія ударенія рѣчи, напримѣръ, зависятъ именно отъ направленія и характера этихъ впорыхъ, едва уловимыхъ звуковъ: въ связи съ этимъ направленіемъ, одно и по-же сочетаніе словъ или отдѣльное слово станеть вопросомъ, отвѣтомъ, возгласомъ, угрозою и п. д.

Цѣлый рядъ свойствъ рѣчи, частью общихъ у нея съ музыкой, частью свойственныхъ исключительно ей, какъ таковой, (какъ, напримѣръ, наличность въ ней согласныхъ), дають въ своей совокупности особую музыку рѣчи, имѣющую свой особый отпечатокъ, свой масштабъ, свою перспективу и совершенно самостоятельную цѣнность.

Эта музыка создается: пѣмъ или инымъ сочетаніемъ словъ и звучностей, болѣею или менѣею легкостью въ комбинаціяхъ и смѣнѣ гласныхъ и согласныхъ, связанными съ этимъ звуковыми эффектами, смѣной удареній на отдѣльныхъ словахъ и слогахъ, взаимоотношеніемъ ихъ длительности, остановками, продолжительностью этихъ остановокъ, ускореніями, замедленіями, задержаніями...

Словомъ, и рѣчь, въ чисто музыкально-слуховомъ смыслѣ, способна породить эмоцію, переживаніе, этотъ основной элементъ всякаго эстетическаго творчества.

вахъ, строяхъ и ладахъ древне-греческой музыки». Кіевъ 1901. Стр. 9—10). Съ выводомъ Аристоксена о различіи между музыкой и рѣчью однако согласиться нельзя, такъ какъ и въ рѣчи, какъ я указывалъ въ своей статьѣ «О мелодекламации», возможенъ чистый звукъ (то есть остановка на разныхъ ступеняхъ повѣшенія и пониженія, о которой говоритъ Аристоксенъ). Звуки рѣчи отличаются отъ звуковъ пѣнія лишь интенсивностью и длительностью и пожалуй еще сравнительно болѣе ограниченнымъ диапазономъ, если только эти звуки чистые и не затемняются случайною для рѣчи примѣсью шумовъ. Поэтому одна остановка на звукѣ, какъ говоритъ Аристоксенъ, различіемъ между рѣчью и пѣніемъ служить не можетъ.

Способность возбуждать переживание совершенно непосредственно, путем простого восприятия ее слухом, составляет отличительную черту музыки, как таковой, и лишь в видѣ исключения прибѣгаетъ она къ приемамъ не чисто музыкальнымъ, и звукоподражаніями и иными средствами, выходящими за предѣлы чисто музыкальной изобразительности, воздействуя на нашу ассоціативную способность, порождая образы.

Но эта, въ своемъ конечномъ развитіи такъ наз. «программная музыка»,—только частичный видъ музыки вообще и, несмотря на то, что нерѣдко даетъ удачные и остроумные образчики, все же является только отклоненіемъ отъ существа музыки, какъ искусства преимущественно эмоциональнаго.

Помимо ряда особыхъ чисто звуковыхъ свойствъ, у рѣчи рядъ данныхъ, дѣлающихъ ее во многихъ отношеніяхъ богаче музыки: это мысль, образы, краски, которыя получаютъ благодаря сочетаніямъ и отпѣнкамъ мыслей и образовъ.

Эти данныя рѣчи съ необычайной для сознанія, болѣею частью даже неуловимой, легкостью возбуждаютъ работу ассоціаций, и умѣлое пользование этою ассоціативною способностью даетъ возможность намекомъ порождать новыя переживанія и психическіе процессы. Поэтому рѣчь—искусство гораздо болѣе широкое, чѣмъ музыка, а музыка рѣчи—гораздо болѣе нѣжное и тонкое орудіе, чѣмъ ее старшая сестра, музыка въ чистомъ видѣ.

Спрашно, что музыку рѣчи не въ достаточной мѣрѣ чувствуютъ и знаютъ тѣ, которыя, казалось бы, прежде всего должны были бы быть ее пѣвцами; это поэты и теоретики слова. Они понимаютъ эту музыку очень узко, чаще всего, какъ рифму или какъ сѣуженный до крайности, грубо отбиваемый и отчепливый ритмъ.

Капитальнымъ и серьезнымъ теоретическимъ трудомъ, въ значительной части посвященнымъ анализу стиха, нельзя не признать вышедшую въ 1910 году въ изданіи «Мусагетъ» книгу Андрея Бѣлаго «Символизмъ». Въ одной изъ собранныхъ въ ней статей (Лирика и экспериментъ) Бѣлый удѣляетъ вниманіе и «словесной инструментарію», подразумевая подъ этимъ расположеніе и сочетаніе словъ (стр. 233), упоминаетъ о фонети-

ческих, метрических и ритмических сочетанийх (стр. 235), о «паузахъ» въ размѣрѣ стиха, введенныхъ Зинаидой Гиппиусъ и Валеріемъ Брюсовымъ (стр. 557) и, ссылаясь на авторитетъ С. И. Танѣва (стр. 255—256), приходитъ къ выводу, что одна шестнадцатая въ рѣчи воспринимается какъ диссонансъ*), Какъ примѣръ «какофоніи» (его же выраженіе), А. Бѣлый приводитъ спрочку изъ одного изъ своихъ стихотвореній, гдѣ удареніе только на послѣднемъ словѣ, а остальные слова произносятся быстро:

«Хотѣ и не безъ предубѣжденья» («Символизмъ», стр. 272).

Какъ видно изъ словъ Бѣлаго, С. И. Танѣвъ пришелъ къ выводу о немзыкальности въ рѣчи «шестнадцатыхъ» на основаніи анализа русскихъ былинъ, т. е. въ зависимости отъ узкоопредѣленнаго матеріала. Нѣтъ основанія считать эти выводы С. И. Танѣва въ отношеніи былинъ неправильными, но значитъ ли это, что выводъ, сдѣланный на основаніи узко-односторонняго матеріала не будетъ такъ же односторонень, какъ и самый матеріалъ? Будетъ ли этотъ выводъ правиленъ и въ отношеніи болѣе упонченной современной рѣчи, способной передавать инья переживанія, и въ отношеніи иныхъ сочетаній звуковъ, чѣмъ пѣ, которыя мы встрѣчаемъ въ былинахъ?

Вышеприведенная спрочка изъ стихотворенія самого А. Бѣлаго во всякомъ случаѣ доказательствомъ служить не можетъ, какъ не могла бы служить доказательствомъ неудобопроизносимости быстрыхъ словъ и извѣстная скороговорка

«Шипѣ колпакъ, да не по колпаковски».

Дѣло въ томъ, что приведенный Бѣлымъ примѣръ немзыкаленъ вовсе не потому, что слишкомъ быстро должны произноситься гласныя, а потому, что въ немъ такой подборъ, такая смѣна и послѣдовательность согласныхъ, которые уничтожаютъ всякую возможность для фразы звучать легко, свободно и музыкально.

«Хтѣ-нбз-прдбжднѣ»,— вотъ какую музыку согласныхъ получимъ мы, если пропустимъ въ стихѣ гласныя. А между тѣмъ

*) Бѣлый употребляетъ крайне неудачное выраженіе «шестнадцатая»—понятіе не абсолютной продолжительности и скорости звука, а относительное находящееся въ зависимости отъ длительности и скорости той единицы, часть которой эта $\frac{1}{16}$ составляетъ.

именно согласныя и ихъ музыка, ихъ звучность и легкость въ ихъ сочетаніяхъ и смѣнѣ ихъ даютъ возможность произносить гласныя не только въ видѣ быстро проходящихъ шестнадцатыхъ, но и еще болѣе короткихъ придаткѣ вторыхъ и чуть ли не шестидесятъ четвертыхъ, если эти согласные удачно подобраны.

При этомъ послѣднемъ условіи даже самыя быстро проходящія гласныя, какъ это показывается опытомъ, могутъ создать впечатлѣніе чистаго и яснаго звука. Возьмемъ слѣдующія двѣ строчки и попробуемъ читать ихъ съ наибольшею доступною намъ скоростью, дѣлая остановки только на «году» и «жду».

«Когда мы съ Вами разсказались въ прошломъ году,
Вы взяли мою руку и прижали ее къ лицу; потомъ Вы ее пу-
стили и сейчасъ же уѣхали; я теперь пришелъ и жду...»

Звуки получатся ясные и опредѣленные благодаря легкости, съ которой проходятъ въ этихъ строчкахъ именно согласныя, и гласныя, несмотря на самый быстрый темпъ, отнюдь не становятся «диссонансами», какъ ихъ называетъ А. Бѣлый. Помимо неудачнаго и противомузыкальнаго подбора согласныхъ въ фразѣ «Хотѣ» и т. д., немзыкальность этого стиха усугубляется еще и неудачнымъ подборомъ слѣдующихъ за согласными гласныхъ, глухо, неярко звучащихъ.

Вотъ одинъ изъ примѣровъ того, какъ неправильные выводы дѣлаются благодаря оперированію неудачнымъ матеріаломъ и какъ мало обращается вниманія на музыку рѣчи въ болѣе широкомъ смѣслѣ: если бы эта музыка не понималась такъ односторонне и узко, не могла бы ускользнуть отъ А. Бѣлаго истинная причина замѣченной имъ тяжести и немзыкальности его же собственнаго стиха.

Какъ мы видѣли, Андрей Бѣлый говоритъ о введенныхъ З. Гиппиусъ и В. Брюсовымъ паузахъ. Эти паузы сдѣланы чисто технически, путемъ пропуска одного изъ метрическихъ дѣлений. Но такимъ паузамъ еще далеко до тѣхъ неумовимыхъ остановокъ, до той гибкости рѣчи, создаваемой путемъ введенія въ нее гибкихъ ритмическихъ оппѣнковъ, остановокъ, задержаній и проч., которыхъ такъ много въ нашей обыденной

живой рѣчи и пока еще такъ мало въ рѣчи нарочито-стихотворной*).

Несомнѣнно характерно и лишній разъ указываетъ на ту косность, которая царитъ въ стихотворной рѣчи, именно то, что такое маленькое обстоятельство, какъ пропускъ одного слова, опмѣчается теоретикомъ стиха какъ нѣчто новое, до того времени у насъ небывшее.

Вообще образы, мысли и краски, этими мыслями и красками создаваемыя, въ такой степени доминируютъ въ человѣческой рѣчи надъ музыкой ея, что на ту или иную длительность звучностей, на взаимоотношеніе ихъ сравнительно мало еще обращали вниманія. Писались слова и фразы и ставились въ томъ или иномъ порядкѣ, разспавлялись знаки препинанія, иногда добавлялся курсивъ и это казалось достаточнымъ. А между тѣмъ одну и ту же написанную фразу можно произнести по разному и, въ зависимости отъ тѣхъ или иныхъ удареній или полуудареній и удареній еще болѣе долевыхъ, благодаря той или иной остановкѣ можно создавать совершенно различную музыку рѣчи въ предѣлахъ одной и той же словесной схемы. Это поняла музыка, путемъ долгой эволюціи создавая нотную систему.

Но искусства, идя каждое своимъ путемъ, ревниво оберегаютъ свои особенности. Получивъ на свою долю эмоцію звука, музыка культивировала его и довела до болѣе или менѣе крупнаго совершенства.

Культивировавшее въ началѣ образъ и мысль слово тоже дошло до письменности и умѣнія запечатлѣвать ихъ. По сравненію съ ними звукъ казался слову ничтожнымъ и неважнымъ, оно всецѣло предоставляетъ культъ этого звука чистой музыкѣ, хотя и беретъ нѣкоторые ея элементы для себя, создавая примитивный стихъ.

Въ драмѣ уже перестали писать просто «входитъ такой-то»; стали указывать какъ онъ входитъ, какое движеніе дѣлаетъ, потому что отъ того, какъ человѣкъ это движеніе сдѣлаетъ, а не только отъ того, что онъ дѣлаетъ часто за-

*) Специально о ритмѣ и о томъ, какъ узко его понимаютъ и поэты и музыканты, я имѣю въ виду писать въ особой статьѣ.

виситъ воспріятіе его душевныхъ переживаній зрителемъ. Давно уже въ драмѣ указываются паузы, остановки...

Не то въ рѣчи, расчитанной на звучность и на звучаніе, въ рѣчи, желающей бытъ музыкой, берущей опъ музыки уже нѣчто вполне опредѣленное, какъ рифма, которая соотвѣтствуетъ музыкальной гармоніи, разбитой во времени, и какъ ритмъ, понимаемый какъ правильно смѣняющаяся скандировка; въ рѣчи не умѣютъ еще записывать всѣхъ оптѣнковъ ея, представляя это личному впечатлѣнію и воспріятію каждаго воспринимающаго.

Но искусство никогда не знаетъ въ своемъ творествѣ границъ и половинчатости. Разъ рѣчь взяла у музыки одни элементы, она хочетъ итти по этому пути и дальше, усваивая себѣ и другіе элементы музыки, создавая свои собственные музыкальные приемы и цѣнности, творя свою собственную музыку. И эта музыка рѣчи въ свою очередь уже не хочетъ бытъ случайной и произвольной, а хочетъ бытъ запечатлѣваемой. Это не значитъ, что для музыки рѣчи нужна та же нотная система, которая существуетъ въ чистой музыкѣ.

Но что такая система для записи музыки рѣчи необходима и что таковой до сихъ поръ еще нѣтъ, это несомнѣнно. Тѣ знаки препинанія, которые существуютъ для того, чтобы оптѣнять логическую и синтаксическую конструкторію писанной рѣчи, совершенно безсилны помочь въ этомъ отсутствіи знаковъ, способныхъ передавать болѣе сложныя переживанія и оптѣнки ихъ, и тотъ, кто хотѣлъ разъ стремился къ тому, чтобы передать эти переживанія на письмѣ во всей ихъ полнотѣ такъ, какъ онъ ихъ воспринимаетъ самъ, вѣроятно въ этомъ убѣдился.

Совершенно различная динамика, совершенно иной ритмическій рисунокъ, различная музыка рѣчи получается опъ измѣненій въ удареніяхъ, полуудареніяхъ, ускореніяхъ, задержаніяхъ и паузахъ, которые мы дѣлаемъ, опъ характера той остановки которую мы дѣлаемъ въ концѣ одной спрочки и передъ началомъ другой, какъ разобрали первую и чѣмъ дальше будетъ эта музыка опъ шаблона, чѣмъ болѣе тонко и глубоко будетъ далекий опъ грубой повторности индивидуальной ритмъ, тѣмъ меньше мы поймемъ стихотвореніе именно такъ, какъ чувство-

валь авторъ, и тѣмъ произвольнѣе будетъ та общая перспектива, которая создается въ насъ отъ воспріятія этого произведенія.

*

У большинства современныхъ намъ поэтовъ—все, что хотите, — великолѣпно - чеканный стихъ, граненная рифма, правильно отбиваемый, съ хорошими цезурами, ритмъ. Виртуозность, акробатизмъ, техника стиха достигла у нихъ апогея. Но, поэтомъ-музыкантомъ въ полномъ смыслѣ этого слова можно назвать, кажется, одного К. Балъмонта. Конечно, и техника, и акробатизмъ и даже «прюки» нужны во всякомъ искусствѣ. Сами по себѣ они не составляютъ еще данного искусства, но какъ одна изъ частицъ его, они нужны тому, кто хочетъ овладѣть этимъ искусствомъ во всемъ его объемѣ. И какъ этапъ въ эволюціи каждаго искусства, всегда наступаетъ моментъ, когда развивается его техника. Но, овладѣвъ трудностями послѣдней, на нее надо смотрѣть только какъ на средство проникнуть во всѣ закоулки данного искусства, чтобы владѣть имъ въ совершенствѣ. Техника нужна, но отъ нея, а отъ механики данного искусства надо идти къ его психологіи. Къ сожалѣнію, трудность, съ которой дается всякая механика, надолго приковываетъ вниманіе къ послѣдней и мѣшаетъ, побѣдивъ «букву», идти къ «идеѣ», охватить послѣднюю во всей ея шири.

Вотъ именно въ такомъ положеніи находится наша стихотворная поэзія, не говоря уже о поэзіи нестихотворной, которая еще въ совѣмъ зачаточномъ состояніи.

Послѣднія десятилѣтія создали большую, хотя и очень одностороннюю технику стиха. Не только каждый серьезно работающій въ изящной литературѣ, но и почти каждый начинающій поэтъ можетъ владѣть ею въ совершенствѣ. Но узко и односторонне поняли эту технику и въ частности необычайно выдвинули рифму, совершенно исказивъ и крайне сдвизивъ ея «идею».

Рифма—явленіе психологическое. Гармоничность или негармоничность ея зависитъ не отъ буквальнаго повторенія послѣднихъ двухъ, трехъ или четырехъ буквъ и звуковъ въ двухъ или болѣе стихахъ, какъ думаетъ большинство современныхъ по-

эповъ и [ихъ идеологи, отсчитывающіе отъ буквы и звуки чуть ли не по пальцамъ; рифма—прежде всего, такъ же, какъ гармонія въ музыкѣ, психологически-эмоціональный факторъ. Такъ же, какъ и гармонія аккорда, гармоничность или негармоничность рифмы зависитъ не отъ абсолютнаго тождества звуковъ, а отъ психологической подготовки ихъ и улавливаемаго чисто слуховымъ порядкомъ, хотя бы и кажущагося сходства. То, что при сопоставленіи безъ психологической подготовки будетъ звучать какъ не-рифма, спановится въ воспріятіи рифмой, если только она находится въ соотвѣтствующей обстановкѣ. Намекъ на рифму, кажущееся задержаніе или ускореніе звука, другой звукъ, уже отзвучавшій, но болѣе яркій, чѣмъ послѣдній звукъ, психологически воспринятый иначе, чѣмъ онъ, звучитъ самъ по себѣ и абсолютно, будетъ рифмой въ музыкальномъ смыслѣ, если онъ воспринятъ, какъ рифма. Это то же, что съ музыкой: нѣтъ теперѣ совершенно запрещенныхъ аккордовъ; это запреть существуетъ только для школьниковъ наряду съ цѣлымъ рядомъ другихъ школьныхъ правилъ. Для музыканта, переросшаго школу, гармонія красива не тогда, когда она написана по правиламъ, а лишь тогда, когда она звучитъ красиво.

Эта психологическая мѣрка рифмы, мѣрка эмоціонально-слуховая, не можетъ не выдвинуться на первый планъ тамъ, гдѣ идетъ рѣчь о музыкальности этой рифмы, и та поэзія, гдѣ рифмы отсчитываются по пальцамъ, гдѣ то же дѣлается съ рифмой и количествомъ слоговъ,—поэзія узкая и не музыкальная, поэзія, не использовавшая еще всѣхъ возможностей, скрывающихся въ тайникахъ музыки слова.

Тѣ, которые создаютъ узкія правила о томъ, что именно считать и что не считать рифмой и сами покоряются этимъ правиламъ,—не поэты, не музыканты рѣчи въ истинномъ смыслѣ этого слова, и поучительнымъ примѣромъ для нихъ можетъ послужить судьба одного изъ музыкальныхъ правилъ, созданнаго Пифагоромъ.

Въ 6 вѣкѣ до Р. Х. Пифагоръ, на основаніи математическихъ вычисленій, пришелъ къ выводу, что кварта, квинта и октава въ музыкѣ—консонирующіе интервалы, а терція и секста—диссонирующіе.

И въ теченіе двухъ тысячъ лѣтъ господствовала затѣмъ въ музыкѣ эта въ корнѣ неправильная теорія, основанная не на слуховомъ воспріятіи, а на математическихъ вычисленіяхъ. Терція, эмпотъ основной интервалъ аккорда, выброшена за бортъ, какъ негодный. Это помозило развитіе и гармоніи, и музыки вообще... Но такова была сила слѣпого подчиненія теоріи, что люди не осмѣливались переступить черезъ эту теорію, не смѣли вѣрять собственному слуху и въ теченіе почти двухъ тысячъ лѣтъ покорно склоняли головы передъ ученіемъ, которое уже по тому одному не могло быть правдой, что внесло математику туда, гдѣ должно было господствовать только непосредственное воспріятіе и вѣра въ это воспріятіе. Только въ 12 в. кто-то аналогично высказалъ свое сомнѣніе въ правильности пифагоровой теоріи, то-же дѣлаетъ въ 13 в. Вальтеръ Одингтонъ. Во второй половинѣ 15 в. Franchius Gafurius (Gafoz) признаетъ благозвучіе терціи и сексты, а въ 16 в. Царлино окончательно признаетъ основой всей гармоніи трезвучіе и входящую въ него (сначала только большую терцію*).

Къ такимъ результатамъ приводитъ раболѣбство передъ формой, слѣпая вѣра въ ея непогрѣшимость и боязнѣ итти за «нупромъ», которое указывало иные пути и отъ котораго такъ презрительно отворачиваются современные акробаты техники, попадающіе въ положеніе, не менѣе печальное, чѣмъ попалъ съ своими математическими вычисленіями Пифагоръ, потому что вся современная музыка основана именно на томъ, что съ такою категоричностью и по правиламъ математики отвергалъ Пифагоръ, менѣе всего бывшій музыкантомъ.

Сложныя правила создавали когда-то въ музыкѣ и контрапунктисты прежнихъ временъ. Для насъ непостижима ихъ техника письма (были мастера, дававшіе сорокаголосный контрапунктъ, какъ напр. Thomas Tallis въ Англіи, умершій въ 1585 г. или Іоаннъ Окенгеймъ въ Нидерландахъ, давшій 36-голосный контрапунктъ). Но эмпотъ контрапунктъ ушелъ въ вѣчность, какъ пережитокъ, и многіе изъ современныхъ композиторовъ, окончивъ музыкальную школу, отбрасываютъ его въ жизни, какъ

*) Саккетти. Всеобщая исторія музыки. Изд. Бессель 1903, стр. 44, 45, 158 и 162.

нѣчто ненужное: поэзія музыки и переживанія, которія вли-
ваются въ ней теперь, и шире и тоньше средневѣковаго кон-
трапункта, въ свое время давшего много цѣннаго и бывшаго у
мѣста.

Когда-то и въ пѣніи царила колорапура, но современное
пѣніе ушло отъ нея, какъ отъ пережитка.

Такъ во всемъ и всегда.

Побѣдивъ форму и технику, искусство уходитъ, и должно
уходить отъ нихъ къ новымъ горизонтамъ, къ широкому и
свободному творчеству.

Узко и односторонне понимается музыка рѣчи пѣми, ко-
торые призваны служить ей, и даже такими аналитиками
стиха, какъ Андрей Бѣлый... Но если музыка стиха эвалировала
хотя бы въ нѣкоторыхъ узкихъ предѣлахъ, то музыка прозаи-
ческой рѣчи находится только въ зачаточномъ состояніи и
почти еще не использована.

*
*
*

И такъ, слово есть музыка.

И воспринятое, какъ таковая, оно не можетъ не искать
болѣе широкаго примѣненія, не можетъ не стремиться въ об-
ласть, гдѣ до сихъ поръ царила только музыка въ чистомъ
видѣ; и когда, углубленный въ своихъ переживаніяхъ и стремя-
щийся къ тонкимъ воплощеніямъ танецъ, только недавно снова
воскресшій къ жизни, спалъ искать такого же широкаго при-
мѣненія для себя, они,—и слово, и этотъ танецъ,—не могли не
встрѣтиться въ этомъ своемъ стремленіи, не могли не сли-
ться воедино.

Такимъ образомъ усложнившаяся психика привела къ по-
му же, съ чего когда-то исторія искусства начинала.

Извѣстно, что древніе греки при исполненіи сценъ изъ тра-
гедій Софокла и одъ Пиндара сопровождали свои движенія пѣ-
ніемъ. Это пѣніе было не пѣніемъ въ нашемъ смыслѣ, это было
въ сущности ничемъ другимъ, какъ повышенной декламацией *).

*) Саккети. Всеобщ. исторія музыки, стр. 47.

В. И. Петръ. «О составѣ, строяхъ и ладахъ древне-греческой музыки».
Въ этой книгѣ В. И. Петръ, нынѣ профессоръ Нѣжинскаго Филологическаго

Такимъ образомъ греки, эпопъ народъ, у котораго пластика стояла на первомъ планѣ, увеличивали эмоціональность движенія повѣшенной декламаціей.

Наши переживанія, конечно, сложнѣе греческихъ, но знаменательно, что, желая выдвинуть на первыи планъ пластической панецъ и органически идя путемъ эволюціи, мы приходимъ, въ иномъ масштабѣ, къ тому же, съ чего когда-то искусство начинало.

Тоньше наша рѣчь; гибче, совершеннѣе, чѣмъ была у грековъ, музыка ея, тоньше и сложнѣе наша пластика. Но когда въ настоящее время появилось по же желанію выдвинуть ее впередъ, на первыи планъ, появилось по же любовное отношеніе къ ней, которое было у грековъ, пришлось начать, въ другомъ видѣ и въ другомъ размѣрѣ, опъ той же «печки», опъ которой танцовали греки: одно и то же душевное движеніе (любовь къ пластикѣ, и именно къ ней прежде всего), породило по же послѣдствіе, по же сочетаніе слова и движенія.

*

Самымъ опаснымъ врагомъ всякаго новаго начинанія является дилетантизмъ.

Эпопъ дилетантизмъ не далъ до сихъ поръ стать на должную высоту, напримѣръ, мелодекламаціи.

Съ нимъ же придется, вѣроятно, встрѣпиться и новому начинанію.

Для всѣхъ, работавшихъ надъ сочетаніемъ слова съ танцами, совершенно несомнѣнно, что эпо—подлинное искусство, но искусство сложное и нелегкое при всей его кажущейся простотѣ: требуются и большая работа, и техника, и специальныи опытъ.

Института, переводитъ на нотныи знаки начало 1-ой рѣчи Цицерона проптивъ Катилины и рядъ классическихъ стиховъ въ томъ видѣ, какъ они должны были звучать.

По мнѣнію Петра эпоха выразительной декламаціи, эпо та ступень чело-вѣческаго развитія, которая еще не дѣлаетъ различія между рѣчью и пѣніемъ. Послѣ возникновенія такого различія вначалѣ существовало полное соотвѣтствіе между пѣніемъ и декламаціей, которое однако нарушается уже при Эврипидѣ. («О составѣ», стр. 9—10).

Музыка настолько эмоциональна, что даже самый короткий ее звук порождает в нас извѣстную длительность впечатлѣнія. Это даетъ возможность и движенію не быть слишкомъ почтвымъ и затянута на то мгновение, в теченіе котораго в насъ еще звучитъ оборвавшійся музыкальный звукъ.

Звукъ рѣчи пребудетъ гораздо болѣе опредѣленности и точности, и то, что «сойдетъ» съ музыкой обыкновенной, при сопровожденіи музыкой рѣчи будетъ воспринято какъ нечистая работа: в сочетаніи словъ съ пластикой, послѣдняя какъ бы кристаллизуется.

Иной психической процессъ совершается при сочетаніи музыки слова и пластики: онъ не такъ эмоционаленъ, какъ психической процессъ при сопровожденіи танцевъ музыкой, но за то в немъ наличность другихъ элементовъ, и только серьезная работа поэтому можетъ дать какіе-либо серьезные результаты.

*
• •

Далеко не всякое стихотвореніе можно перевести на языкъ пластики и танца: можно сразу наблюдать, что многое гораздо лучше исполняетъ подъ музыку. Но и наоборотъ: многое ярче, чище, кристальнѣе выходитъ в сопровожденіи именно слова.

Все, конечно, можно протанцевать, и каждое стихотвореніе можно сдѣлать сопровожденіемъ для танцевъ. Но это еще не значитъ, что всякое такое сочетаніе будетъ закончено-красивымъ и что каждому сочетанію словъ свойственно сопровождать движеніе.

Иногда одинъ слишкомъ яркій образъ, одно какое-либо слово можетъ уничтожить эту возможность, не говоря уже о томъ, что стихотвореніе вообще должно удовлетворять ряду условій для того, чтобы быть в состояніи служить аккомпаниментомъ для танца.

Особенность задачи порождаетъ при исполненіи пластической декламации необходимость въ особой манерѣ чтенія: только тогда получается необходимый результатъ и достигается та правда, которая всегда условна, и въ каждомъ искусствѣ зависитъ отъ перспективы именно даннаго искусства. Нельзя при исполненіи пластическихъ танцевъ подъ слово чи-

папѣ совсѣмъ пакъ, какъ читающъ обыкновенно, или пакъ, какъ, напримѣръ, надо читать хотя бы при мелодекламации и т. д.

Это не значитъ, что нельзя читать естественно и красиво, но значитъ только, что надо найти эту особую манеру, которая была бы красива, естественна и удобна именно при сочетаніи съ пластическимъ танцемъ и именно съ даннымъ танцемъ, а не внѣ его и при другихъ обстоятельствахъ.

Самые лучшіе чтецы, самые лучшіе исполнители танцевъ могутъ оказаться никуда негодными исполнителями, когда возмущаются за сочетаніе пластическихъ танцевъ съ человеческою рѣчью, просто потому, что не усвоятъ себѣ поплъ особой психологической процессъ, который происходитъ въ зрителѣ при сочетаніи именно данныхъ родовъ искусства.

*
*

У исполненія пластическихъ танцевъ подъ слово есть уже своя небольшая исторія. Въ 1911 году, въ Парижѣ, надъ этимъ работали Н. Миль и М. Волошинъ. Опредѣленные моменты такого сочетанія давалъ также въ своихъ постановкахъ артистъ Императорскихъ Театровъ В. Н. Кузнецовъ. Начиная съ конца прошлаго года надъ такими танцами работали та же Н. Миль и я, при чемъ для нашихъ занятій былъ написанъ рядъ специальныхъ стихопворныхъ произведеній. Лѣтомъ текущаго года къ нашей работѣ примкнули Т. А. Савинская и уже упомянутый выше В. Н. Кузнецовъ, благодаря чему работа могла производиться въ болѣе широкихъ размѣрахъ, данъ болѣе определенныя результаты и привесть къ определеннымъ выводамъ. Результаты этой совместной работы будутъ сдѣланы достояніемъ сначала художественныхъ кружковъ, а потомъ и широкой публики.

Эта работа — только маленькій этапъ. Только капля въ морѣ, только крохотная искра, но все же подлинная искра, въ необъятномъ солнцѣ искусства.

Алекс. Струве.

А. Н. Вознесенскій. О народномъ театрѣ.

Не нова идея народнаго театра въ Россіи, но родилась она, очевидно, не подъ счастливой звѣздой.

Еще со времени Островскаго мы мечтаемъ о народномъ театрѣ, но мечтанія не облеклись въ плоть и кровь дѣйствія.

Послѣ удачи народнаго театра на московской выставкѣ 1872 г. Островскій составилъ проектъ организациі народнаго театра, не получившій, однако, осуществленія (несмотря на Высочайшее одобреніе).

Въ девяностыхъ годахъ параллельно съ развитіемъ идеи «казеннаго» народнаго дома, возникаютъ кружки народныхъ развлеченій при фабрикахъ въ Петербургѣ и Москвѣ и устраивается по инициативѣ Московскаго Комитета Грамотности выставка по народному театру.

Но все это были слабыя попытки, разбросанныхъ и разъединенныхъ между собой отдѣльныхъ маленькихъ организаций, не имѣвшихъ ни единого плана, ни репертуара.

Наконецъ, въ послѣднее время дѣломъ народнаго театра энергично занялась Секція по устройству деревенскихъ и фабричныхъ театровъ при обществѣ Народныхъ Университетовъ.

Незначителенъ кругъ лицъ, которія несутъ на себѣ тяжелый трудъ, дѣла созданія народнаго театра въ Россіи, но тѣмъ ярче достигнутые въ этомъ результаты.

Не касаясь разбора дѣятельности Секціи и ея членовъ, о чемъ мы будемъ помѣщать періодическіе отчеты, я хочу остановиться на слѣдующемъ.

Несомнѣнно одно, что идея народнаго театра недостаточно популярна въ Россіи.

Демократическая, широкая организація Секціи насчитыва-
етъ всего 120 членовъ, это на Москву, на всю Россію.

Но какъ разбудить общественное вниманіе, чѣмъ привлечь
людей, которымъ дороги интересы русскаго народнаго театра
къ широкой, общей дружной работѣ?

Въ такихъ случаяхъ, никогда не лишнее посмотреѣть, какъ
обстоитъ дѣло съ народнымъ театромъ на Западѣ у нашихъ
старшихъ и болѣе культурныхъ сосѣдей.

Такъ какъ болѣе прочно съ народнымъ театромъ об-
стоитъ въ Германіи, то мнѣ и хочется сопоставить ходъ
борьбы и достигнутые результаты ея у насъ и въ Германіи.

Въ Германіи, прежде всего, за идею народнаго театра
ухватилось Общество Народнаго Образованія, объединяющее всѣ
просвѣдительныя общества, преслѣдующія тѣ же цѣли.

Начавъ скромной дѣятельностью въ предѣлахъ Бранден-
бургскаго округа, это общество въ короткій промежутокъ
времени широко развило свою дѣятельность по организаціи пе-
редвижнаго народнаго театра.

Послѣ любительскаго опыта первыхъ лѣтъ, показавшаго
возможность и необходимость большой работы, было оконча-
тельно рѣшено сдѣлать передвижной театръ уже не времен-
нымъ, а постояннымъ учрежденіемъ.

Было образовано акціонерное общество съ основнымъ ка-
питаломъ въ 50.000 марокъ.

Капиталъ этотъ образовался очень просто, путемъ ши-
рокой популяризаціи дѣла, путемъ распространенія мелкихъ
акцій по 200 марокъ каждая, т.-е. 2.500 акцій. Распространеніе
пошло столь энергично, что желательный капиталъ былъ со-
бранъ необычайно быстро.

Но успѣхъ былъ достигнутъ только потому, что въ дѣлѣ
пропаганды идеи народнаго театра дружно объединились всѣ
лучшія литературно-художественныя силы Германіи.

Спеціальное воззваніе, подъ которымъ было болѣе 60 под-
писей болѣе видныхъ представителей литературно-театр-
альнаго и ученаго міра, разъясняло нѣмецкому обществу не-
обходимость немедленнаго созданія постоянного народнаго
театра.

Въ воззваніи указывались цѣли театра, его серьезное облагораживающее вліяніе на темныя массы, подводились итоги достигнутыхъ результатовъ. Словомъ, была сдѣлана широкая добросовѣстная реклама дѣлу.}

Идея народнаго театра, такимъ образомъ, благодаря умной, практической постановкѣ, получила широкое распространеніе въ Германіи и пустила глубокіе корни.

Репертуаромъ народнаго театра были классическія пьесы: «Коварство и любовь» Шиллера, «Наманъ мудрый», «Эмилія Галоппи» Лессинга, «Мнимый больной» Моллера, «Сестры» Гёте и т. д.

Если намъ, русскимъ, приходится брать для образца гоповую идею народнаго передвижнаго театра въ Германіи, то оппуда же слѣдовало бы заимствовать не менѣе оспроумную мысль, созданія мѣстнаго театра для бѣдныхъ и рабочихъ классовъ.

Въ Берлинѣ было время, когда также какъ и теперь въ Москвѣ, не было постояннаго рабочаго театра.

Но тамъ онъ, какъ и въ Вѣнѣ возникъ усиліями рабочихъ организацій.

Берлинскій «вольный народный театръ», объединяющій въ своей дѣятельности до 40.000 рабочихъ, удивляетъ прежде всего дешевизной спектакля.

Всѣ мѣста равны по цѣнѣ и вносящій 0,90 марки ежемѣсячно имѣетъ право на одно представленіе въ мѣсяцъ.

Организованному по образцу берлинскаго, вѣнскаго народнаго вольнаго театру была даже ассигнована министерствомъ народнаго просвѣщенія субсидія въ нѣсколько тысячъ кронъ.

Дѣла этого театра идутъ прекрасно и выборъ репертуара самый тщательный, — спавятся пьесы Гауптмана, Ибсена, Анценгрубера и другихъ.

Но извѣстный всѣмъ своимъ быстрымъ ростомъ и успѣхомъ «Schiller-Theater» былъ открытъ въ 1894 году спеціально для этого образованнымъ обществомъ «Общедоступнаго Театра». «Мы хотѣли сдѣлать доступными многимъ тысячамъ несостоятельныхъ людей тѣ перлы драматическаго искусства, наслажденіе которыми составляло привилегію состоятельныхъ классовъ.

Для этих тысяч людей бѣднѣхъ рѣшили мы создать такой театр, въ репертуаръ котораго вошли бы произведенія мировой литературы, занявшіе въ ней прочное мѣсто и тѣ изъ современной, которые являются безусловно благороднымъ и интереснымъ матеріаломъ для разумнаго времяпрепровожденія. Мы не проводимъ никакой опредѣленной литературной программы, не подбираемъ вещей, проникнутыхъ той или иной политической тенденціей, а просто хотимъ показать въ хорошемъ продуманномъ исполненіи то высокое и прекрасное, что даетъ мировая литература». Такъ объясняли организаторы театра свои задачи.

Нашлись люди, нашлись и деньги.

Театръ Шиллера быстро завоевалъ себѣ симпатіи среди всѣхъ слоевъ населенія.

Для дѣйствительной общедоступности организаторы театра ввели систему дешевыхъ абонементовъ.

Была открыта продажа четверть годового абонемента на 14 представлений, съ правомъ передачи абонемента другому лицу.

При такой системѣ мѣсто обходилось въ одну марку и благодаря дешевизнѣ получился постоянный контингентъ зрителей, возобновлявшихъ абонементы каждый годъ.

Посѣщающему театръ вмѣнялось въ обязанность покупка афиши, которая продавалась за незначительную плату.

Афиша представляла изъ себя брошюрку—пояснительную лекцію о пьесѣ, о ея достоинствахъ, о замыслѣ автора, о самомъ авторѣ, выдержки изъ статей извѣстныхъ литературныхъ критиковъ о пьесѣ.

Редактированіе такой программы-лекціи составляло предметъ заботъ особой комиссіи и въ виду невысокаго уровня пониманія зрителей ей придавалось особое значеніе.

Общество Шиллеровскаго театра развило свою дѣятельность настолько энергично и успѣшно, что двухъ наемныхъ помѣщеній въ Берлинѣ стало недостаточно, и оно построило превосходный театръ въ Шарлоттенбургѣ, на землѣ, уступленной городскимъ самоуправленіемъ въ долгосрочную аренду за очень низкую плату.

Такова маленькая историческая справка о дѣятельности народнаго театра въ Германіи.

Тамъ організацію передвижного театра взяло на себя Общество распространения народного образования, въ Россіи Секція Общества Народныхъ Университетовъ.

Разница только въ томъ что въ Германіи дѣятельность организациі приняла широкіе размѣры, благодаря крупному приходу средствъ и силъ извнѣ. Людей и у насъ можно найти скорѣе чѣмъ гдѣ нибудь для безкорыстнаго служенія народному дѣлу.

Но хуже обстоятъ дѣло со средствами. Общество должно выйти изъ пассивнаго отношенія къ дѣлу устройства народного театра.

Стоитъ сравнить хотя бы только территориально Россію и Германію, чтобы понять насколько масштабъ дѣятельности общественныхъ организаций долженъ быть шире на нашей родинѣ. Особенная трудность задачи объясняется еще малою культурностью низшихъ классовъ.

Истинно народный театръ будетъ тогда, когда народъ, деревня и фабрики, признаютъ его своимъ дѣломъ—роднымъ и близкимъ.

Въ этомъ смыслѣ можно горячо приветствовать организацию при Секціи комиссіи рабочаго театра, имѣющей цѣлью устройство въ Москвѣ театра для рабочихъ, при содѣйствіи и силами самихъ рабочихъ.

Резюмируя сказанное, можно прийти къ слѣд. выводу: идея народного театра въ Россіи находится почти въ зачаточномъ состояніи, общество, просвѣдительныя учрежденія, земства, кооперативныя товарищества должны оказать моральную поддержку существующимъ организациямъ народного театра.

Должны прийти на помощь и законодательныя учрежденія, ибо нельзя же лицемѣрно твердить объ огрубѣніи народныхъ нравовъ, о расшумѣ хулиганствѣ не давая народу никакихъ культурныхъ и эстетическихъ впечатлѣній.

А насколько народъ чутокъ и отзывчивъ на хорошую пьесу, какъ она его глубоко, искренно непосредственно волнуетъ—стоитъ ли говорить.

Не извѣстно ли это каждому?

Ал. Н. Вознесенскій.

М. М. Бончъ - Томашевскій. Ритмъ и режиссеръ.

I.

Жизнь театра проявляется въ ритмѣ, т.-е. въ опредѣленной послѣдовательности динамическихъ удареній, въ опредѣленной выдержанности звучащихъ паузъ. Сценическое дѣйство является намъ сложный рисунокъ, въ которомъ есть основные тона и тона вспомогательные, есть моменты наиболѣе подчеркнутые, въ которые театръ стремится вызвать наибольшее напряженіе зрителя, наиболѣе обострить его способность воспріятія, но есть и моменты отдыха, моменты ослабленнаго, но никогда не угасающаго вниманія, И пѣ, и другіе равно необходимы для полученія сценическаго эффекта и когда не обращаютъ на нихъ вниманія, представленіе превращается въ сплошное сѣрое, скучное пятно, расслабляющее, а не возбуждающее воспринимающихъ. Наконецъ, театръ въ значительной мѣрѣ пользуется паузами, въ которыхъ сцена дѣйствительно бездвижна, въ которыхъ внѣшне замерла призрачная жизнь. Но застывшая кинематически, она вырабатываетъ въ себѣ этимъ путемъ потенціалныя возможности новаго, еще болѣе бурнаго, еще болѣе ослѣпительнаго расцвѣта, какъ бы собирается съ силами для новаго, еще болѣе стремительнаго написка на чувства зрителя. Паузъ безфразныхъ, паузъ, ничего не обѣщаю-

щихъ, сценическихъ пустошь не существуетъ въ настоящемъ театрѣ и наличность ихъ является всегда показателемъ нехудожественности руководителей дѣйства.

Ритмъ есть пошъ крѣпкій спай, который соединяетъ во-едино разнородныя части театрального организма, ритмъ есть сердце фантастической жизни сцены. Его свойствамъ и выптекающимъ отсюда требованіямъ театрального легендопворчества посвящена настоящая статья.

Настоящій ритмъ не царствуетъ въ уродливыхъ формахъ европейской сцены, подлинный театральный ритмъ знакомъ нашему театру только въ отдаленныхъ намекахъ. Наиболее соприкасаются съ областью ритма у насъ опера и балетъ. И та, и другой соединены неразрывными связями съ музыкой, которая диктуетъ имъ условия ритмичности. Но развѣ одно и то же ритмъ музыкальный и ритмъ театральный? Конечно, нѣтъ и вопъ почему:

Ритмъ есть выразитель нашего творческаго движенія, ритмъ есть вѣхи, разставленныя по пути къ вдохновенному преображенію. Иными словами, задуманная творцомъ динамическая концепція получаетъ свое осуществленіе во времени съ помощью ритма, созданіе котораго и опредѣляетъ степенъ мастерства творящаго. Я задумалъ въ звукахъ изобразить картину бури. Мнѣ ясно, въ какой тональности будетъ транспонирована моя картина, мнѣ ясно, смѣну какихъ аккордовъ она будетъ являть... все, что касается художественной конструкціи моей картины мнѣ ясно во всѣхъ деталяхъ. Изъ глины и пепла я создалъ человѣка. Теперь остается вдохнуть ему душу живую, которая приведетъ въ движеніе его члены, заставитъ подыматься руки, открываться глаза, дышать грудь. Словомъ, переведетъ мое твореніе изъ міра мертваго въ живой дѣйственный свѣтъ. То, что душа для человѣка, значитъ ритмъ для музыки. Онъ опредѣляетъ послѣдовательность выразительныхъ и особо выразительныхъ аккордовъ, онъ указываетъ паузы, въ которыхъ чувство слушателя готовится для воспріятія новаго впечатлѣнія или фиксируетъ воспріятое и т. д. И только тогда, когда я опредѣлилъ, въ какой размѣрности бурлятъ звуки моего урагана, съ какой длительностью царитъ ихъ свирѣпая сила, какъ слабѣетъ и въ какихъ мѣстахъ отдыхаетъ саманинская ярость

вѣтра — когда я создалъ мою картину и во времени, когда я далъ ей толчокъ по пупи ритма, ожило и зацвѣло ослѣпительными красками мое новое твореніе. Удары ритма суть біенія пульса новорожденной легенды. Поэтому ритмъ придаетъ характеръ творимой легенды. Онъ можетъ сдѣлать ее болѣе плавной и болѣе стремительной, бурной и умиротворенной, порывистой и спокойной. Ритмъ знаменуетъ природу произведенія искусства.

Для того, чтобы музыкальный ритмъ слился съ ритмомъ театральнымъ, необходимо, чтобы ихъ природа была идентична, т. е., чтобы творческое выявленіе какой-то картины въ звукахъ было равно таковому же въ жестяхъ и движеніяхъ. Только тогда, когда я совершенно свободно могу уложить данныя переживанія въ опредѣленную послѣдовательность движеній, вполне соответствующую звукамъ, только когда для каждаго звука я безъ натяжки создамъ отвѣчающій ему жестъ, я могу говорить о слянномъ театально-музыкальномъ ритмѣ. Въ дѣйствительности этого почти никогда не бываетъ (потому что движенія человѣческаго тѣла, служащія основой театрального ритма, не точно соответствуютъ движеніямъ человѣческаго духа, который есть первоисточникъ ритма музыкальнаго. Указаній на нѣкоторые различія достаточно, чтобы пояснить нашу мысль.

Музыкальный ритмъ можетъ быть разнознаменательнымъ (т. е. правая рука можетъ играть $2/4$ въ то время, какъ лѣвая играетъ $3/4$ *). Но театальный разнознаменательный ритмъ долженъ быть отнесенъ къ разряду кунстштюковъ, ибо двумъ взмахамъ руки нормально сопоставляются четыре, два или одинъ взмахъ ноги и т. д. Болѣе освобожденная отъ власти тѣла, музыка изображаетъ стремленіе къ небу въ идущихъ вверхъ аккордахъ, въ каденцѣ и т. п. — словомъ, въ набѣгающей

*) Школа Далькроза, учащая подобному, не только не опровергаетъ, но скорѣе подтверждаетъ эту мысль. Цѣль искусства — единственно преобразовать натуру, а не создавать то, задатки чего далеки ей, что противно сущности природы. Съ этой точки зрѣнія эксперименты Жака Далькроза суть не болѣе, какъ кунстштюки и намъ не разъ приходилось слушать голоса возмущавшихся именно прошивуестественностью придуманныхъ имъ движеній.

волнѣ звуковъ, въ нѣсколькихъ звукахъ. Въ движеніи это же стремленіе изображается однимъ жестомъ (рѣзко протертія и замершія въ стремительномъ порывѣ руки). Когда театръ хочетъ показати отчаяніе, онъ повергаетъ героя бездвигательнымъ на землю въ то время, какъ музыкантъ въ рядѣ бушующихъ звуковъ сообщаетъ намъ о вихрѣ волненій, царящихъ въ его груди. Смѣхъ въ музыкѣ болѣе продолжителенъ — въ дѣйствіи болѣе мимолетенъ (сцены смѣха въ оперѣ слушаютъ доспапочноымъ подтвержденіемъ этому). Музыка знаетъ головокружительное движеніе шестидесять четвертковъ тона — дѣйствіе ихъ воспроизвести не можетъ, не говоря уже о мелькании трелей, которыя въ движеніи разлагаются на четверти или восьмыя тона. Вообще говоря, ритмъ музыки есть ритмъ болѣе отвлеченнаго организма и поэтому онъ не идентиченъ съ ритмомъ сцены, прикованнымъ въ конкретному движенію.

Мы говоримъ о точной передачѣ музыкальнаго ритма на театрѣ, а не о его перевоплощеніи — и это особенно важно помнить. Ибо перевоплотитѣ не значитѣ передаѣ. Мы можемъ перевоплотитѣ стихотвореніе въ романсъ, но не можемъ передаѣ музыкою слова стиха. Мы можемъ перевести на поэтическій языкъ картину, но не можемъ словами нарисовать ея краски. Точно такъ же мы можемъ транспонировать любую музыку, но не можемъ воспроизвести ее въ движеніи. Происходитъ это отъ того, что въ существѣ музыкальнаго ритма лежатъ инья заданія, нежели въ существѣ ритма театральнаго. Музыка передаетъ движенія нашей души, она оформляетъ то, что скрыто подъ оболочкою нашего тѣла. Театральный ритмъ передаетъ движенія нашего тѣла, рефлектирующаго на динамику души, а это не одно и то же. Совпадая въ конечномъ итогѣ, сливаясь въ общую гармонию путемъ синтеза, они разными путями идутъ къ синтезу, разнородинамично развертываютъ коллизію. Тамъ, гдѣ композиторъ видитъ передъ своимъ духовнымъ взоромъ смятенную душу, театральный творецъ — потрясенное тѣло. Отсюда разница пріемовъ творчества, отсюда разные пріемы творчества ритма.

Когда Жакъ Далькрозъ устанавливаетъ принципы своей гимнастики подъ музыку, какъ основу развитія ловкости и экви-

либристки—нельзя протестовать, какъ нельзя протестовать проптивъ гимнаста, обучающаго своихъ питомцевъ ходить на рукахъ. Когда же Далъкрозь хочетъ путемъ римпической гимнастики конкретизировать, заключить въ тѣлесныя формы музыкальныя фразы—протестовать должно, ибо этимъ тѣлу навязывается несвойственная ему задача—реализовать жизнь души. Болѣе права Айсадора Дунканъ, которая принимаетъ музыкальную динамику въ свою душу, вливаетъ то, что композиръ излилъ изъ душевнаго міра ощущеній, въ свой внутренній міръ и, приведя такимъ путемъ свое духовное существо въ искусственно смятенное состояніе, выражаетъ это состояніе въ жестахъ и тѣлодвиженіяхъ. Въ опытахъ Далъкроза я вижу непріятное зрѣлище танцующей души, въ пляскахъ Айсадора Дунканъ—озаренное радостнымъ духомъ тѣло.

Такимъ образомъ, если музыкальный ритмъ даетъ рисунокъ мятежной души, то ритмъ театральнй долженъ воплощать узоръ волнующаго тѣла. Это двѣ различныя задачи и соответственно имъ должны бытъ два различныхъ пути для ихъ оформления.

Ни опера, ни балетъ не понимаютъ такого дѣленія. Благодаря этому, въ оперѣ центръ тяжести перенесенъ на пѣніе, а не на дѣйство, въ балетѣ же—на самоцѣнный и въ этомъ смыслѣ безфразный танецъ. За неисконной искусственностью пѣвцовъ, за головоломными нелѣпостями балеринъ мы должны угадывать подлинное дѣйство, должны транспонировать въ міръ конкретнаго ихъ проптивуестественные и антитеатральные движения и жесты. По своему существу сцена можетъ и должна творить только тотъ рисунокъ, который вытекаетъ изъ смысла тѣлеснаго движения. Иными словами, сцена можетъ брать только тѣ моменты, въ которые тѣло внешне-зрительно измѣняетъ положенія. Это требованіе столь же опредѣленно, сколь опредѣленно для живописи брать моменты красочные, Мы не можемъ представить себѣ художественной цѣнности картины подъ заглавіемъ: «бой негровъ въ безпросвѣтную полночь въ южной Африкѣ». Мы не можемъ представить поэпического діалога подъ заглавіемъ: «молчаніе». Зато мы видимъ на театрѣ сцену письма («Евгеній Онѣгинъ»), мы воспринимаемъ душевную муку покинутой Лизы («Ахъ, испомилась, уснула я».

«Пиковая Дама») и т. д. Въ нашей оперѣ и въ нашемъ балетѣ мы видимъ или оголенную душу, кривляющуюся подъ указку композитора, или, въ лучшемъ случаѣ, запѣйную пустоту, бездѣйственную нелѣпицу, не соответствующую ни достоинству, ни цѣли зрѣлищно-дѣйственного творчества.

Попытки Айсадоры Дунканъ, опыты Фокина и Нижинскаго переносятъ музыкально-театральное творчество въ область иллюстрацій композитора. Эта новая балетная пантомима, несомнѣнно, болѣе цѣнна и болѣе значительна, нежели старый условный балетъ, но и она не приводитъ театръ къ его ритму. Въ то время, какъ живописная иллюстрація какого-либо поэтического произведенія есть видъ зависимаго творчества, въ которомъ живописецъ все же выявилъ часть своей души, такъ какъ исходилъ изъ возможностей своего искусства, балетно-пантомимная иллюстрація не только зависитъ отъ композитора въ замыслѣ, но, прикованная также къ колесницѣ чуждаго ей музыкальнаго ритма, она представляетъ не самоцѣнное, рожденное изъ музыкальнаго стебля, растеніе, но только внѣшнюю одежду, пытающуюся украсить и безъ того стройную фигуру, пеструю занавѣску, накинутую на прекрасную, живущую своей богатой жизнью душу. Въ такомъ представленіи театръ не отходитъ отъ роли иллюстратора. Только иллюстрируетъ онъ не литературу, но музыку. Берясь же за эту задачу и выполняя ее не въ своемъ, но въ чужомъ ритмѣ, онъ всегда принижаетъ абстрактную музыку, всегда стремится бури и грозы души вписать въ показательныя рамки тѣла. Отъ этого проигрываетъ, какъ душа, у которой подрѣзываются крылья, такъ тѣло, которому навязывается чуждая его сущности задача. Сплошь и рядомъ иллюстративная пантомима не только принижаетъ музыку, но даже искажаетъ ее, произвольно полкуя или не понимая замысла композитора. Возникаетъ вредъ въ двухъ направленіяхъ, а главное и здѣсь нѣтъ намека на самоцѣнное, въ себѣ заключенное искусство театра...

Но если балетъ, опера и новая балетная пантомима не выявляютъ ритма театра и служатъ плохими иллюстраторами ритма музыкальнаго, то не будемъ надѣяться найти выраженія этого ритма и въ нашей драмѣ. Мы не сможемъ его

найти потому, что наша драма попросту арипмична. Въ ней нѣтъ никакого ритма, или слабѣе намеки на ритмъ. На нашемъ драматическомъ театрѣ громко вопіетъ слово и безсвязно бормочетъ полусонное тѣло. Въ этомъ смѣслѣ европейская драма еще болѣе извращаетъ основы театральности, нежели опера и, въ особенности, балетъ, которые все же будятъ языкъ тѣла, хотя и заставляютъ его танцовать передъ чужимъ жертвенникомъ. Драма же тѣло усыпляетъ и только съ помощью обманно усыпленного тѣла можетъ въ чуждомъ храмѣ царить поэтъ. Въ подлинномъ театрѣ должно властно звучать тѣло, которому можетъ пихо и благоговѣнно вторить слово. Превращенный во времени рисунокъ жеста, связанный съ игрою мимики, объединенный въ мизансценѣ— вотъ что служитъ предметомъ театрального движенія, вотъ черезъ что можетъ и долженъ проникать театральный ритмъ. Если театръ есть искусство движенія, то заповѣдный рисунокъ этого движенія долженъ быть главнымъ, узоръ же слова, каскадъ красокъ и пѣсня звуковъ—второстепеннымъ, усиливающимъ впечатлѣніе главного. У насъ наоборотъ. Отсюда происходитъ слѣдующее:

нашъ театръ дѣйствительно безфразенъ. Заткните уши въ любомъ изъ нашихъ драматическихъ театровъ и попробуйте получить какое-либо эстетическое впечатлѣніе. Вы его не получите или получите самое неожиданное. Попробуйте закрыть иллюстративный рисунокъ какой-либо поэмы и читайте только то, что написалъ поэтъ. Вы получите совершенно цѣльное и безусловно художественное представленіе. Происходитъ это потому, что нашъ театръ въ своемъ дѣйствіи только пытается замазать пустоты, оставленныя неумѣлымъ или нерадивымъ авторомъ, но не творитъ партитуры дѣйства. Человѣческое тѣло болѣею частью молчитъ, въ то время, какъ непрерывно звучитъ слово. Въ движеніе сцена приходитъ только тогда, когда нужно, либо заполнить паузу (мизансцена художественного театра), либо когда нужно обусловить психологическую смѣну поэтическихъ настроеній (обычная мизансцена, «французская» игра).

Событія міра отражаются въ творчествѣ тремя путями. Музыка, какъ мы уже видѣли, передаетъ душевную реакцію на

какое-то происшествіе или переживаніе. Музыка живописуетъ движенія души. Слово внѣшне описываетъ совершающуюся или совершившуюся реакцію. Слово расчленяетъ событіе и переводитъ его изъ міра туманнаго чувства въ міръ разграничивающаго разума. И, наконецъ, дѣйство показываетъ слѣдствіе нашей реакціи. Музыка представительствуетъ душу, слово— разумъ, дѣйство—тѣло. Пояснимъ сказанное примѣромъ. Предположимъ, нѣкто узналъ о смерти любимаго существа. Музыка въ звукахъ изобразитъ печаль его смятенной души. Слово, во-первыхъ, расскажетъ, что онъ получилъ извѣстіе о смерти и потому печаленъ, а во-вторыхъ, разберетъ, какъ протекаетъ въ немъ состояніе печали. Дѣйство же покажетъ павшаго ницъ и рыдающаго человѣка. Одна и та же причина вызвала при различныхъ, хотя и объединенныхъ въ исходѣ, слѣдствія, при равноцѣнныхъ, хотя и не равныхъ знака. Перелагая коллизію во времени, музыка должна будетъ рипмизировать возникновеніе и расцвѣтъ душевныхъ волненій, слово—проникновеніе и развитіе сознанія печальной утраты, дѣйство—развитіе внѣшнихъ событій. Непрудно видѣть разницу динамическихъ удареній, протекающую изъ эпитъ свойствъ прехъ преобразующихъ мотивовъ. «Вашъ милый другъ мертвъ»—таковъ невѣдомо какимъ путемъ возникшій передъ нами знакъ, Послѣ первой паузы, общей всѣмъ премъ сферамъ реакціи, первая выходитъ изъ оцѣпенѣнія музыка, представительствующая душу. Еще бездвижно пораженное неожиданнымъ ужасомъ тѣло, еще бездѣйствуетъ скованный неожиданнымъ горемъ разумъ, но въ глубинахъ души уже подымается водопадъ опчаянія. Уже несутся звуки опчаянія и печали, которые отображаютъ движенія нашей души. Но вотъ тѣло вырвалось изъ плѣна. Вздрогнули плечи, скрѣлось утѣшаемое блѣдными руками лицо, сопрыслась и пригнулась къ землѣ подавленная фигура. Къ музыкѣ присоединилось дѣйство, прервавшее ту паузу, которую еще не властно нарушитъ слово. И только тогда, когда черезъ душу и черезъ тѣло излилась часть безмѣрной скорби, только тогда начинаетъ звучать нѣмоществовавшая до сихъ поръ разумъ, только тогда раздается воскресающее слово. Вначалѣ едва слышное, все болѣе и болѣе бурлящимъ каскадомъ несется скорбное слово, все болѣе и болѣе протестуетъ разумъ противъ безсмысленной утраты. И,

какъ передъ сіяніемъ солнца меркнетъ блескъ печальныхъ звѣздъ, какъ испощаются ручьи, вливающіе свои струи въ потокъ могучей рѣки, такъ умиряются музыка и дѣйство, передавъ свои обязанности слову, такъ слабѣетъ душевная и тѣлесная печаль, нашедшая свой исходъ въ протесѣ разума...

Печаль и любовь, радость и отчаяніе, гнѣвъ и забава—всѣ побудители динамизма разное открываютъ свои тайны въ музыкѣ, словѣ и дѣйствіи и не составляютъ большого труда детально прослѣдить развитіе динамики въ трехъ указанныхъ сферахъ. Такъ происходитъ потому, что творцы звука, слова и дѣйства съ разныхъ холмовъ взираютъ на борьбу міра. Въ то время, какъ композиторъ есть самъ сопереживающій, поэтъ—только (страстный или безстрастный—это другой вопросъ) рассказчикъ событий. Музыка передаетъ то, что рождено въ душѣ и случилось, слово—что прошло въ разумъ и случилось. Время, которое отдѣляетъ возможность отъ факта, не играетъ существенной роли, и намъ въ данномъ случаѣ совершенно безразлично, сейчасъ же за душевнымъ переживаніемъ произошелъ какой-то фактъ, или онъ раздѣленъ большимъ промежуткомъ времени. Точно также для насъ все равно, немедленно ли какой-то поступокъ вызвалъ реакцію нашего разума, или же сознание пробудилось отъ спячки значительно позже. Даже не важно, былъ ли самый фактъ или не былъ. Потому что не въ фактѣ лежитъ центръ тяжести творческаго звука или слова. Потому что изъ связанной пріады жизни творческое преображеніе выхватываетъ только нужный ему моментъ.

Однако, не односторонняя, изуродованная жизнь рождается такимъ путемъ, но жизнь, творчески преображенная, жизнь, сконцентрировавшая исключительныя переживанія разума или души, но не вычеркнувшая кого-либо изъ актеровъ дѣйственной пріады. Методъ, который мы назовемъ методомъ восполняющаго ощущенія, удерживаетъ творчество отъ уродованія преображаемой имъ жизни. Иногда раскрытіе этого ощущенія возлагается на воспринимающаго, иногда самъ творецъ приподнимаетъ завѣсу иного міра.

«...Петръ видѣлъ, какъ медленно открывалась дверь и какъ большое темное пятно, попятавшее восемью ногами, двину-

лось въ комнату; это онъ видѣлъ потому, что видимая свѣча изъ корридора освѣщала имъ путь... чье-то надъ нимъ наклонилось лицо, обиденное до чрезвычайности и скорѣе испуганное, чѣмъ злое, и прошелъ промежъ нихъ опъ того лица шопъ...

— За что это вы, братцы, меня?

Баць: ослѣпительный ударъ сбиль его съ ногъ; качаясь, онъ чувствовалъ, что уже сидитъ на корточкахъ: баць—ударъ еще ослѣпительнѣй, и ничего; рвануло, сорвало—

— Давай-ка...

— А?

— Тащи, тащи...

«Ту-ту-пу» — попопали въ темнотѣ ноги.

(А. Бѣлый. „Серебряный голубъ“).

Творецъ приведеннаго отрывка двояко разрѣшилъ методъ восполняющаго ощущенія по отношенію къ душѣ и къ тѣлу. Въ плоскости душевныхъ переживаній задача творчества отображенной картинѣ перенесена на читателя. Онъ, читатель, самъ долженъ нарисовать своему духовному взору чувство напряженнаго ожиданія, смутной превоги, безграничнаго страха, безсильнаго протеста, отчаянія и тупой покорности. Все, что произошло въ эту яркую мину въ душѣ Петра, все скрыто искуснымъ поэтомъ за мрачной сѣткой колючихъ, какъ иглы шиповника, словъ, все должно разочаровать творческое вдохновеніе читателя, которыи долженъ быть какимъ-то творцомъ, ибо въ проповиномъ случаѣ нарушилась бы триада общемирскихъ событій, ибо нашему духовному взору предсталъ бы деревянный манекень, а не живой, хотя и рожденный творческой фантазіей, человекъ.

Такъ, спустивъ темную, но прекрасную завѣсу надъ жизнью души, предоставивъ читателю самому возродить ее, незримо живущую надъ узоромъ словъ, поэтъ въ то же время освобождаетъ воспринимающаго опъ другой, столь же необходимой, задачи и самъ вычеркиваетъ туманныи контуръ динамики тѣла. По лучу, скользнувшему изъ темноты корридора и разрѣзавшему мракъ маленькой комнаты, по склонившемуся лицу,

«обыденному до чрезвычайности, по тому, какъ присѣлъ на корпочки сбитый ударомъ Пепръ—по цѣпи мелкихъ намековъ мы воспроизводимъ жизнь этого смятеннаго, избиваемаго и въ концѣ-концовъ убиваго тѣла. Мы должны были нарисовать душу и такъ же мы должны только дорисовать тѣло, чтобы страшное событіе купческаго флигеля встало передъ нами во весь его ростъ, въ его призрачной реальности, въ фантастическомъ мірѣ—фата-морганѣ искусства.

И, наконецъ. въ полномъ свѣтѣ выступаетъ жизнь слова, жизнь разума. «Давай», «паши»—вотъ единственные эпаны, вотъ единственно разумный моментъ кошмарной сцены и онъ съ доподлинностью запечатлѣнъ на пластинкѣ поэта. Съ полной точностью передаетъ онъ то, что вошло въ его мозгъ послѣ эпои, рожденной его фантазіей, ночи.

Такимъ путемъ, ограничивая одинъ изъ міровъ, искусство разрѣшаетъ загадку слянности всѣхъ трехъ, такимъ образомъ въ одномъ знакѣ творчество даетъ сумму трехъ. Въ поясненіе приведемъ приемъ индійской живописи (перенятый англичанами и использованный у насъ покойнымъ Сѣровымъ). Вы, вѣроятно, помните, рядъ головокъ этого художника. Помните, вѣроятно, и ту особенность, что сплошь и рядомъ тщательно вырисованной головѣ соответствуетъ легкой абрисъ остальнаго тѣла. чего хотѣлъ достигнуть такимъ путемъ художникъ? Чтобы вы представили себѣ отсѣченную голову Станиславскаго или кого-либо иного, съ котораго онъ писалъ портретъ? Отнюдь нѣтъ, ибо это было бы попросту отвратительно. Но голова, черты лица были главное, что интересовало творца во всей фигурѣ оригинала. Это лицо онъ и вырисовываетъ тщательно, предоставляя вашей фантазіи дополнить остальное. И вы должны, смутно или явственно, до мельчайшихъ подробностей или только самыми туманными пятнами, но обязательно дорисовать всю фигуру, чтобы получилось подлинно художественное представленіе, а не безобразный кошмаръ.

То же самое происходитъ и въ нашихъ искусствахъ. Черезъ музыку мы можемъ угадать и движущіяся фигуры и даже услышать ихъ рѣчи, понять ихъ думы. За внѣшнимъ словомъ встанетъ во весь ростъ и милый образъ и его трепещущая душа. Но всегда въ музыкѣ душа будетъ солнцемъ, а тѣло и

разумъ — блѣдными планетами, свѣпящимися свѣтомъ эпого солнца. И наоборотъ въ дѣйствѣ, наоборотъ въ словѣ.

Въ театрѣ областъ преображеннаго факта, въ театрѣ царство динамичнаго тѣла, въ театрѣ дѣйствующее тѣло есть яркое ослѣпительное солнце, а разумъ и душа — туманныя планеты, озаренныя блескомъ зримаго дѣйства. Театръ есть мѣсто факта, обитель того, что случается, а не того, что случилось или случится. Хотя и то, что случилось, и то, что случится намѣчены въ единомъ изъ трехъ знаковъ. Уяснившій эпо взаимоотношеніе въ музыкальномъ, поэтическомъ и театральномъ искусствахъ, пойметъ, чего мы въ правѣ требовать отъ подлиннаго театра, которій желаетъ представительствовать искусство зрѣлищаго дѣйства. Въ нашей драмѣ перепутаны вѣхи. Наша драма рассказываетъ — и это въ ней главное, а не показываетъ, что должно быть главнымъ въ театрѣ подлинномъ.

«Я плачу», — говоритъ герой драмы, а намъ важно, чтобы театръ показалъ его рыдающую фигуру.

«Я люблю», — говоритъ другой, а намъ важно видѣть жаркія объятія.

И не такъ видѣть, какъ мы видимъ нынѣ. «Обнимайте героиню», — говоритъ режиссеръ несмѣлому актеру, — «прижимайте ее къ себѣ, иначе неестественно прозвучатъ ваши слова любви», «вынимайте платокъ и подносите къ глазамъ, иначе никто не повѣритъ тому, что вы говорите о рыданіяхъ».

«Дѣлайте для того, чтобы стало естественнымъ слово» — вотъ чему учитъ наша драма, вотъ что показываетъ нашъ театр.

«Сдѣлайте убѣдительнымъ вашъ жестъ, постройте законченный и прекрасный рисунокъ движенія, покажите зримую послѣдовательность событій, и, если хотите, расцвѣчайте ваши дѣйствія словомъ» — вотъ какъ долженъ сказать театръ, осознавшій себя самоцѣльнымъ и самодовлѣющимъ искусствомъ.

Въ нашей драмѣ главное есть поэтъ, котораго берутъ цѣликомъ со всѣмъ, что онъ сказалъ и придѣлываютъ къ его словамъ дѣйство. У насъ даже рѣшаются на самый непоэтичный, самый невѣроятный фактъ: у насъ инсценируютъ

романъ, забывая, что это — то же самое, какъ подойти къ портрету Станиславскаго, сдѣланнаго Сѣровымъ, и кощунственно пририсовать фигуру. То, что въ словѣ намѣчено туманнымъ штрихомъ, что такимъ образомъ сопричислено къ области родственныхъ, но не родныхъ знаковъ, нашъ театръ пытается изобразить съ помощью своего псевдоискусства. Поступая такъ, онъ превращаетъ храмъ цѣльнаго, себѣдовлѣющаго искусства въ арену борьбы, гдѣ, кувыркаясь и тербя другъ друга, пыхтятъ изнасилованное слово и обезображенное дѣйство. Не ритмъ дѣйствительнаго зрѣлища царитъ въ драматическомъ театрѣ, но поскливая сумапоха, скучная свалка, антиэстетическая борьба. Не прекрасный образъ дѣйственной музы показываетъ намъ театральное представленіе, но странную фотографическую пластинку, на которую, какъ бы по ошибкѣ, сняли послѣдовательно три лика, и въ результатѣ получилась не богоподобная дѣвушка, но кошмарное чудище съ тремя носами, тремя губами и шестью парами глазъ...

Михаиль Бончъ-Томашевскій.



С. Глаголь. У корней театра. Бухарскій Мада.

Что такое сценическое искусство и не понимаемъ ли мы подъ этимъ именемъ нѣчто очень сложное, включающее въ свой составъ помимо сценическихъ своихъ элементовъ и многое еще, взятое отъ другихъ переродившихся искусствъ? Развѣ напримѣръ арпистъ, произносящій страстнѣйшій монологъ не произноситъ такой же рѣчи, какъ и всякій ораторъ? Правда, его слова не свои; онъ произноситъ ихъ не отъ своего имени, но вѣдь они всетаки будутъ убѣдительными только въ томъ случаѣ, если самъ арпистъ повѣритъ въ нихъ, самъ будетъ считатьъ ихъ убѣдительными, будетъ считатьъ ихъ собственными своими, поскольку самого себя онъ чувствуетъ тѣмъ, кого изображаетъ,

Эта мысль съ большою яркостью вспала передо мною, когда я впервые увидѣлъ и услышалъ вдохновеннаго мадау.

Быль уже десятый часъ утра. Солнце палило невѣномо и отъ накаленныхъ имъ глиняныхъ стѣнъ тянуло жаромъ, какъ изъ раскрытой нагретой печи. — На узкихъ извилинахъ улочкахъ Бухары виднѣлось все и меньше меньше прохожихъ. Все спѣшило въ прохладную тѣнь крытыхъ базаровъ или подъ деревья лабихаузовъ *) съ ихъ грязною, мутно зеленою

*) См. № 1-й стр. 71.

Лабихаузъ—выкопанная въ глинистой землѣ большая, глубокая яма, наполняющаяся изъ арывовъ, которыя приносятъ въ Бухару воду р. Зарявшана.

водою и въ окружающіе лабихаузъ Чай-Хань.

Проводникъ знакомъ указаль намъ какой-то узенькій переулокъ, нагнувшись мы скользнули въ закругленную арку какого-то прохода и очутились на большой площади. Огромный платанъ росъ посрединѣ и бросаль вокругъ своего ствола густую тѣнь. Все захваченное ею пространство было покрыто сидѣвшими на землѣ сарпями и ихъ то бѣлыя, красныя, желтыя и голубыя чалмы, то узорчатыя пибипейки дѣлали все вокругъ похожимъ на причудливо окрашенный коверъ.

Мертвая пишина стояла на площади и только оттуда, отъ подножія платана, неслись громкіе выкрики какого-то жестикулирующаго человѣка, который то перебѣгалъ съ мѣста на мѣсто, то вздѣваль кверху руки и гнѣвно ими потрясаль, то дѣлаль скачокъ назадъ и принималь позу обороняющагося отъ нападеній. По временамъ, какъ бы заканчивая какую-то тираду, онъ вдругъ съ особою выразительностью выкрикиваль какое-нибудь слово, а сидящіе передъ нимъ на корпочкахъ въ рядъ пять человѣкъ, все время зорко слѣдившіе за каждымъ его движеніемъ, дружно хоромъ подхватывали и выкрикивали то же слово или замѣняли его громкимъ:

— Арри!...

Передъ нами былъ мадда—народный рассказчикъ легендъ, преданій и сказокъ.

Одѣтый въ полинявшій рваный халатъ, съ сбившейся набокъ чалмою, съ вспотѣвшимъ лицомъ и горящими вдохновеніемъ глазами, энопъ жилистый человѣкъ производилъ впечатлѣніе и приковываль къ себѣ глазъ.

Я попросилъ проводника переводить мнѣ слова рассказчика. Оказалось, что онъ говоритъ объ Али, его многопрудныхъ походахъ, побѣдоносныхъ битвахъ и подвигахъ.

— И подошелъ Али къ крѣпости,—выкрикиваетъ мадда, изображая попрысающее впечатлѣніе пого, что открылось передъ глазами Али, и увидалъ, что поднимается она къ небесамъ какъ гора, увидалъ, но не дрогнуло сердце его, потому что нѣтъ Бога, кромѣ Аллаха и Магометъ пророкъ его!

— Магометъ пророкъ его!—вскрикиваетъ сидящій передъ маддою хоръ пяти голосовъ, а мадда складываетъ молитвенно руки на груди, вскидываетъ взоръ горе и продолжаетъ:

— И взмолился Аллаху слуга его: ужели изсякъ источникъ благоспи твоей и изсохли рѣки помощи твоей?! Ужели дашь погибнуть войску твоему и не внемлешь молебѣ вѣрнаго раба твоего?!

— Раба твоего, — вторипъ хоръ.

— Пошли же рукамъ моимъ мощь десницъ твоей, — кричитъ мадда, вздѣвая руками къ небесамъ и попрысая ими, — и во всѣхъ концахъ земли прославлю имя твое.

— Имя твое, — вѣрнымъ эхо повторяетъ хоръ.

— И услъшалъ Аллахъ молитву раба своего; послалъ рукамъ силу десницъ своей. И схватилъ Али воропа крѣпости рукою своей... (мадда дѣлаетъ быстрѣй жескъ, какъ бы подхватывая что-то съ земли и попрысая имъ въ воздухѣ). И забросилъ ихъ за облака (мадда дѣлаетъ энергичный взмахъ, какъ бы бросая что-то огромное въ воздухъ).

— Ари! (Вѣрно, такъ было), — восклицаетъ хоръ во всю силу своихъ голосовъ и волна общаго одобренія пробѣгаетъ въ толпѣ, а мадда садится, спираетъ попь съ лица и, чтобы освѣжиться, беретъ опъ какого-то заботливаго слушателя чашечку чокъ чая (зеленаго, очень освѣжающаго чая безъ сахару).

Я смотрѣлъ на жестикулирующаго мадду, слушалъ переводимыя мнѣ его слова и все время спрашивалъ себя: что же такое передо мною. Орапорское ли это искусство или же это уже переходъ его въ искусство актера? Вѣдъ споило только этому рассказчику одѣться въ костюмъ Али, поставитъ сзади стѣнку палатки и рѣчь вести не опъ лица рассказчика, а опъ лица Али, и передо мною была бы сцена съ рассказомъ Али о своихъ подвигахъ, а хоръ представлялъ бы собою слушателей, передъ копорыми выспуаетъ Али съ своимъ рассказомъ, т.-е. передо мною былъ бы театръ. Такъ естествененно идетъ человекъ къ созданию театра не только изъ панца или религіознаго символическаго торжества, но и изъ простаго поэтическаго разсказа о прошломъ. — Такъ корни театра оказываются даже въ процессѣ этого разсказа, когда этотъ разсказъ звучитъ изъ устъ южнаго человека, обладающаго темпераментомъ и жаждущаго жеста.

Сергѣй Глаголь.

ЗА РУБЕЖОМЪ.

ПАРИЖЪ.

Три наиболѣ выдающихся событія дѣйшней весенней театральной жизни это: «Saison russe», «Марія Магдалина» Мэтерлинка въ Шаплэ и въ томъ же театрѣ «Пизанелла» Д'Аннунціо. Въ «русскомъ сезонѣ», конечно, Шаляпинъ и Нижинскій на первомъ мѣстѣ. Успѣхъ Шаляпина, хотя и былъ большой, но не такой шумный, какъ въ прежніе годы. Нижинскій выступалъ не только какъ танцоръ, но и какъ авторъ лаунъ-теннисскаго балета. Объ этомъ читатели уже знаютъ изъ статьи Е. Панна.

Надо сказать, что въ общемъ всѣ представленія нашего балета и оперы прежняго шумнаго успѣха не имѣли, хотя матеріальный и большой: за 17 балетныхъ представленій взято 476,385 франковъ, за шесть спектаклей «Бориса»—132,933 франка, а за шесть «Хованщины»—80,170 фр. Средній сборъ за каждое представленіе оперы значительно меньше полного сбора «Елисейскаго театра».

«Марія Магдалина» Мэтерлинка — пьеса, написанная для актрисы г-жи Лебланъ, не принадлежитъ къ лучшимъ

его вещамъ. Въ ней довольно разнообразія, сентиментализма и морали, а въ цѣломъ,—хотя и очень грустно это говорить,—кажется, что авторъ, когда писалъ ее, все время думалъ о синемаграфѣ. И пьеса вышла синемаграфичной, а французское исполненіе еще подчеркнуло этотъ ея характеръ. Съ точки зрѣнія сценичности главнѣй ея недостатокъ въ томъ, что драматическое дѣйствіе развивается за сценой. Постановка была довольно убогой. Исполненіе главной роли не захватывало, и г-жа Лебланъ ни фигурой, ни характеромъ своего дарованія къ роли не подходила.

Какъ «Марія Магдалина», такъ и «Пизанелла или благоуханная смерть» написана для актрисъ. Первая для Лебланъ, вторая для нашей соотечественницы—Иды Рубинштейнъ. На афишахъ «Пизанеллы» значилось, что «музыка Гильдебранда де Парма, декорации и костюмы Леона Бакста, постановка режиссера петербургскихъ Императорскихъ театровъ Всеволода Мейерхольда, танцы поставлены балетмейстеромъ петербургскихъ Императорскихъ театровъ

Фокинѣмъ». Въ газетахъ ежедневно цѣлѣе столбцы посвящались этимъ участникамъ, причѣмъ г. Мейерхольда рекомендовали какъ «перваго русскаго новатора, извѣстнаго писателя-эстетика и музыканта»; сообщалось также, что постановка обошлась г-жѣ Рубинштейнъ 400,000, а одинъ изъ ея костюмовъ 40,000 франковъ. Успѣхъ спектакля надо признатъ, несмотря на кляку и «сочувственную прессу», очень и очень среднимъ. Mises en scenes г-на Мейерхольда были по обыкновенію нарочными и, какъ писали въ нѣкоторыхъ газетахъ, балетными. А, по почти единодушному признанію всей критики, чрезвычайная неподвижность дѣйствующихъ лицъ и ихъ отдаленность отъ рампы въ глубину сцены, задуманная г. Мейерхольдомъ и, по словамъ парижскихъ репортеровъ, представляющая dernier cri русскаго новаторства (?), способствовала только неуспѣху спектакля.

О самой пьесѣ наиболѣе справедливыи отзывъ находимъ въ «Berliner Tageblatt». Тамъ писали, что «д'Аннунціо слѣдуетъ вернуться къ своимъ прежнимъ простымъ драмамъ, каковы, напримѣръ, «Мертвый городъ». Въ «Пизанеллѣ» все содержаніе скрылось за вычурной фразой, попомнуло въ буафоріи, обстановкѣ, въ водоворотѣ вѣнковъ, миртѣ.

Мертвую неподвижность спектакля еще усугубляла игра г-жи Рубинштейнъ, которая, по словамъ «Corriere della Sera», «даже не актриса, а любительница съ недостатками». Единственно, кто имѣлъ настоящей успѣхъ,—это Бакстъ.

Въ театрѣ «Bouffes Parisiens» была поставлена впервые трехактная пьеса Бернштейна «Тайна». Въ «Athénée» «La semaine folle», Abel Hermant. Въ «Champs Elysées» драма Кистемекерса «L'Exilée». Водевиль-комедія въ 3-хъ д. Непнеquin «Les honneurs de la guerre». Oeuvre—«Va brebis égarée», драма Francis James'a и

«Марта и Марія» Эдуарда Дюжардена. «Comedie» — комедія въ 4-хъ д. Густава Гишъ «Vouloir». Въ театрѣ «Porte St. Martin» въ 1000-й разъ прошелъ «Сирано» Ростана.

Осенній сезонъ въ «Comedie» открылся. Прошла въ 1-й разъ неинтересная пьеса Поля Феррѣ «Ивоникъ». Для зимняго сезона намѣчена, между прочимъ, въ той же «Comedie» передѣлка Батайля «Манонъ Леско». Въ театрѣ Амбигю предположена къ постановкѣ новая пьеса д'Аннунціо, а въ Портъ С. Мартинъ одноактная Ростана «Послѣдняя ночь Донъ Жуана».

Сборы во всѣхъ парижскихъ театрахъ за истекшій сезонъ были значительно выше прошлогоднихъ. Въ прошломъ же году взято около 50,000,000 франковъ.

Ж. I.

ЛОНДОНЪ.

Русскій сезонъ и скандалы: Шаляпинъ — хоръ, Павлова — Новиковъ. Обѣ эти исторіи настолько непріятны, что и говорить о нихъ не хочется.

Въ концѣ мая въ Гаррикъ-театрѣ была поставлена новая, довольно банальная комедія барона Ропшильда, извѣстнаго финансиста, «Крезъ». Собравшая полный залъ, только благодаря имени автора и нѣкоторымъ инцидентамъ, предшествовавшимъ представленію, муссировавшимся прессой.

Открылся новый театръ, вмѣщающій 400 человекъ—Ambassadors. Такихъ маленькихъ фешенебельныхъ театровъ въ Лондонѣ насчитывается уже нѣсколько: Little Theatre, Court Theatre, Kingsway, Criteriou, Royally. Всѣ они вмѣщаютъ отъ 300—600 человекъ. Но и это количество зрителей уже считается слишкомъ большимъ и приступлено къ постройкѣ двухъ театровъ, на 250 мѣстъ каждый. Цѣны въ этихъ теа-

прахъ, разумѣется, очень высокія. Задача такихъ аристократическихъ театровъ съ изысканной программой и исполнителями — борьба съ возрастающимъ количествомъ Musik Hall'ей, громадныхъ популярныхъ варьете и синемаграфовъ.

27-го февраля основана Гордономъ Крэгемъ театральная школа „The Gordon Craig School for the Art of the Theatre“, находящаяся въ вѣдѣніи „Society of the Theatre“. Членскій взносъ пять шиллинговъ въ годъ; дѣйствительный членъ — 10 шиллинговъ; пожизненный — 10 фунтовъ. За свѣдѣніями обращаются: 7, John St., Adelphi, London. Въ журналѣ самого Крэга „Maska“ (апрѣль, 1913) объ этомъ пишутъ такъ: „Самая лучшая новость въ театрѣ, не только въ здѣшнемъ, но и во всемъ европейскомъ... это открытіе школы мистера Гордона Крэга“. Нельзя сказать, чтобы — очень скромно! И напоминаетъ дешевую рекламу: „Стой, читай и удивляйся!“

Въ St. James Theatre поставлена въ 1-й разъ сатира А. Пинеро „Театральные пошпителы“. Новая пьеса Galsworthy „Первенецъ“ скоро была снята съ репертуара. Она слабѣе всѣхъ пьесъ этого автора. Эдвардъ Кноблаухъ поставилъ свою комедію „Фавнъ“. Но лѣсные аркадскіе духи не могутъ жить въ лондонскомъ климатѣ, и она тоже скоро была снята. „Фавнъ“ принятъ къ постановкѣ въ мюнхенскихъ „Kammerspiele“. Арнольдъ Беннеръ написалъ комедію „Большое приключеніе“, пользовавшуюся успѣхомъ. Произведеніе старательное, ловко сшитое, но малосодержательное. Въ St. James театрѣ поставлена „правести“ Шоу „Андроклъ и Левъ“:

В. Б.—въ.

ИТАЛІЯ.

Почти стало банальнымъ общимъ мѣстомъ мнѣніе, что итальянскій

театръ находится въ положеніи, если не полного упадка, то въ состояніи близкомъ къ нему. Нѣкоторые здѣсь даже утверждаютъ, что итальянскій современный театръ не существуетъ. Гаспаро Мартини въ недавно вышедшей книгѣ указываетъ на то, что національный театръ падаетъ благодаря врагамъ, отъ которыхъ ему слѣдуетъ избавиться. Эти враги: во-первыхъ — правительство, которое не поддерживаетъ театра и не имѣетъ своего, какъ, напримѣръ, во Франціи, Россіи, Германіи и другихъ странахъ: впрочемъ врагъ это — антрепренеръ, находящійся въ всякой зависимости отъ правительства или особаго общества и дѣйствующій безконтрольно; въ результатѣ итальянскій антрепренеръ, за малыми исключеніями, не преслѣдуетъ другой цѣли, кромѣ наживы. Съ Густава Модена и до сего времени ни одинъ изъ антрепренеровъ ничего не сдѣлалъ для развитія національнаго театра. Третій врагъ это — „великій“ артистъ, а великими теперь считаютъ себя всѣ премьеры. Они портятъ сценическія произведенія. Они приспособливаютъ по своему вкусу къ себѣ тѣ роли, которыя исполняютъ, и стараются окружить себя людьми побездарнѣе. Они выкраиваютъ куски изъ Шекспира, эти куски представляютъ и не ищутъ ничего кромѣ эффектовъ, поражающихъ публику и нарушающихъ элементарныя требованія здраваго смысла. Наконецъ четвертый врагъ — это поверхностная критика, которая не можетъ никогда отдѣлать достоинство пьесы отъ таланта исполнителей, съ готовностью распочасть похвалы и рекламируетъ своихъ добрыхъ пріятелей, которые проводятъ съ господами критиками время въ бирраріяхъ и кофейнахъ, своихъ собственныхъ знакомыхъ — женъ, сестеръ, дочерей и возлюбленныхъ. И бранятъ

своихъ личныхъ, хопя бы и очень талантливыхъ, непріятелей и всѣхъ актеровъ, актрисъ и авторовъ, конкурирующихъ съ ихъ пріятелями, родными и возлюбленными.—Къ сожалѣнію, все это правда, и результомъ всего этого такъ, что зрители, которые совсѣмъ не такъ глупы, какъ думаютъ «великіе» артисты и пресса, предпочитаютъ пеперъ театру спектакли Varieté, которые даются въ тѣхъ самыхъ театрахъ, гдѣ нѣкогда играли Ристори, Сальвини и Росси, и Сінему подѣ звуки плохого оркестра изъ professor'овъ (въ Италіи всякій учитель—непремѣнно professore!) или автоматическихъ піанино. И, когда перебираешь свои впечатлѣнія за сезонъ, то не знаешь, на чемъ остановиться и о чемъ писать.

Въ Римѣ сдѣлали интересную попытку возродить спектакли импровизированной комедіи, но не могли, вѣрнѣе не сумѣли, составить репертуара. Во Флоренціи въ Teatro Romano наверху Фьезоле поставили подѣ открытымъ небомъ «Вакханокъ» Эврипида. Но до того слабо играли, до того были убоги сами вакханки и беспомощна неизвѣстно для чего выпущенная „толпа“, составленная изъ мѣстныхъ простолюдиновъ, такъ смѣшно было, когда подѣ буцафорскій громъ съ дымомъ рушилась буцафорская колоннада, какъ будто дѣтскій домикъ, сложенный изъ кубиковъ, и когда одна часть стержня колонны послѣ разрушенія, благодаря неискуству мѣстнаго машиниста, осталась висѣть подѣ фронтономъ на веревкѣ, продѣтой черезъ нее, какъ черезъ катушку,—что стыдно было и за старую прекрасную Флоренцію и за прозрачныя горныя дали, видныя съ мѣста амфитеатра, и за уютный монастырь на горѣ, огражденный остроконечными густыми шапками кипарисовъ на высокихъ стройныхъ обнаженныхъ створахъ,

монастырь, гдѣ еще живетъ память о „сладчайшемъ“ братѣ Анжелико Живероно и въ эпихъ кипарисахъ, словно сошедшихъ съ его прозрачныхъ карпинъ, и въ коридорахъ, и въ кельяхъ Convento, и въ звукахъ небольшого органа, которые такъ хорошо слушатъ, сидя въ пустой маленькой капеллѣ. Гдѣ-то играютъ; вѣроятно, упражняется братъ францисканецъ въ очкахъ, котораго я встрѣпилъ наединѣ съ книжкой Платона, и кажется, что входящъ за вашей спиною въ небольшія двери часовни, ожившіе флорентійцы квапроценто, какъ будто сошедшіе съ досокъ, фрезокъ и полопенъ Балдьовинепти, Гоццолы или Гирляндайо; кто-то подѣ вашимъ ухомъ тихо шепчетъ молитву, а съ другой стороны вы слышите любовный сонетъ Magnifico.

Стыдно и за прошлое Флоренціи и за современность.

Такимъ уродствомъ кажутся глупыя жесты, завыванія, движенія эпихъ ломающихся гистріоновъ, не вѣдующихъ, что и зачѣмъ творять.

Съ весны начались въ разныхъ городахъ Италіи торжества по поводу столѣтія со дня рожденія Верди. Въ августѣ открылась въ Пармѣ Художественная выставка въ честь Верди, которая продолжится до октября. На выставкѣ есть театральныи отдѣлъ, дающій представленіе о развитіи италійскаго театра.

К.

БЕРЛИНЪ.

Второго мая въ Motivhaus въ Шарлоттенбургѣ состоялся режиссерскій конгрессъ. Говорили: Карлъ Гейне объ „Основаніяхъ и значеніи союза режиссеровъ“, Леопольдъ Леснеръ о „Художественной отвѣтственности режиссера, его правахъ и обязанностяхъ“. Къ вопросу о правахъ режиссера,—до сихъ поръ иг-

норируемому, какъ будто режиссеръ не такой же художникъ, какъ и оспальные, и какъ будто вполне законно, чтобы режиссеровъ обкрадывали всѣ, кому не лѣнь,—быль собранъ богатый матеріалъ у юристовъ и сценическихъ дѣятелей. По этому вопросу выступалъ также одинъ изъ первыхъ борцовъ съ натурализмомъ на сценѣ, режиссеръ D-г Карлъ Гагеманнъ.

Были поставлены на разрѣшеніе вопросы объ режиссурѣ оперной, хоровой, о режиссерѣ, какъ преподавателѣ и т. под.

Въ театрѣ на Ноллендорфъ-плацѣ въ концѣ сезона выступала Агнеса Зорма.

Въ палатѣ депутатовъ состоялись дебаты объ искусствѣ. Между прочимъ, былъ затронутъ вопросъ о „Королевско-прусскомъ искусствѣ“.

Копшъ коснулся управления берлинскими театрами инпендантомъ фонъ-Хюльзенъ, который „смѣшиваетъ королевскіе театры съ казармами и полицейскими участками“, и указывалъ на необходимость полной реформы этихъ театровъ.

Хюльзенъ ставитъ три раза въ недѣлю Верди и почти совсѣмъ игнорируетъ современныхъ авторовъ, какъ драматурговъ, такъ и композиторовъ. Мало того, онъ игнорируетъ и національныхъ классиковъ.

Если онъ допускаетъ на свою сцену современныхъ авторовъ, то выбираетъ изъ ихъ произведеній такія вещи, отъ которыхъ три четверти зала засыпаютъ непробуднымъ сномъ, какъ, напримеръ, „Ариадна на Наксосѣ“ Штрауса, и исполненіе которыхъ ведетъ къ тому, что пѣвцы теряютъ голоса. Само собой понятно, что та пѣвица, которая споетъ нѣсколько разъ штраусовскую Цербинету, уже никогда не сможетъ пѣть какъ слѣдуетъ Сусанну Моцарта.

А для нѣмецкаго театра Моцартъ необходимѣе Штрауса. Но у г. Хюльзена эпопѣ композиторъ не въ фаворѣ. „Донъ Жуанъ“, идущій съ успѣхомъ во всей Германіи, не можетъ держаться въ репертуарѣ Берлинской оперы, потому что и исполненіе, и постановка невѣроятно плохи. „Титъ“ и „Идомея“ не идутъ. „Così fan tutti“ тоже снята. „Волшебная флейта“, которая два года дѣлала полныя сборы, поставлена безвкусно и исполняется такъ, какъ будто вся музыка написана не Моцартомъ, а Мейерберомъ.

Хюльсенъ въ своихъ постановкахъ не дошелъ еще даже до мейнингенцевъ. На постановку „Волшебной флейты“ и „Пророковъ“ истрчено около четверти милліона. И что на это дано?

Безвкусная допотопная пышность. И, чѣмъ лучше сборы, тѣмъ хуже пѣвцы и ансамбль. Всѣмъ памятна исторія съ Вейнгартнеромъ. Наконецъ-то нашелся хорошій дирижеръ! Но г. Хюльзенъ своимъ полицейскимъ поведеніемъ немедленно его выжилъ. Для того, чтобы имѣть хорошихъ пѣвцовъ и музыкантовъ, директоръ театровъ, какъ онъ заѣсь называется генераль-инпендантъ, долженъ быть хотя немного артистомъ, а не генераль-дилетантомъ, какъ назвалъ Гансъ фонъ-Бюловъ отца Хюльзена.

Нѣкоторая частъ крипики пѣла гимновой постановкѣ „Валькири“ г. Хюльзена. Что же хвалили? Пестроту декораций, никакъ не связанныхъ съ дѣйствіемъ и людьми. Декорация второго дѣйствія напоминаетъ ландшафтъ въ какомъ-нибудь Luftkurortъ или бутафорскій пейзажъ въ зоологическомъ саду, устроенный для прыганья дикихъ козъ. И все это въ оперѣ Вагнера и тогда, когда подъ бокомъ Рейнхардтъ, недалеко Мюнхенъ, Аппія и Крэгъ и цѣлый рядъ режиссеровъ во всѣхъ странахъ

свѣта, умѣющихъ выдвинуть на сценѣ людей и давно осудившихъ олеографическія панорамы на сценѣ. Въ отношеніи психологической пантомимы г. Хюльзенъ тоже совершенно безпомощенъ. Выраженіе музыки движеніемъ, лейтмотивы, сліяніе дѣйствія съ музыкой и даже ансамбль для него — terra incognita. Постановка „Кольца“ въ Королевскомъ театрѣ не шагъ впередъ, а обозначаетъ лишь еще лишнее десятилѣтіе казенной рупины. Въ ея основу положены все тѣ же старыя принципы семидесятихъ годовъ. Никакой ясности, отчетливости, простоты, величія и фантазіи. Пора представитъ „Кольцо“, не какъ натуралистическій паноптикумъ съ шаблонными движеніями въ духѣ ипалъянщины съ героями, наряженными въ древне-германскіе костюмы, неизбѣжныя кирасы, мѣха и шлемы съ гусиными крыльями. Мы ждемъ воплощенія мѣта свободной фантазіей въ общечеловѣческихъ формахъ, сліянія дѣйствія съ музыкой. А казенныхъ прафаретовъ намъ не надо, какъ не надо ихъ было и Вагнеру.

Нападки не г. Хюльзена какъ будто вызвали нѣкоторое освѣженіе репертуара сезона 1913—14 г. Намѣченъ въ началѣ января „Парсифаль“, возобновляется въ новой постановкѣ „Тристанъ“, въ „совершенно новой постановкѣ и обработкѣ“ (вѣроятно опять придется сказать, къ сожалѣнію) „Донъ Жуанъ“ Моцарта. Кромѣ того включены въ репертуаръ: „Les voitures versées“ Boieldieu съ новымъ текстомъ Дрешера, „Семь вороновъ“ Вебера, „Эуріанта“ Мозера, „Фра Дьяволо“, „Бѣлая дама“, „Черное домино“ и, наконецъ, предполагается цѣлая „Штраусовская недѣля“, въ теченіе которой между прочимъ пойдетъ „Ифигенія въ Тавридѣ“ Глюка „въ обработкѣ“ Штрауса. Съ 16-го по 24 октябрю въ операхъ

„Аида“, „Богема“, „Кармень“ и „Паяцъ“ будетъ выступать Карузо.

Въ драматическомъ Королевскомъ театрѣ въ теченіе первой половины сезона предположены къ постановкѣ: „Schwanenweis“ Сприндберга, „Die drei Brüder von Damaskus“ Цинна, „Hans Lange“ Пауля Хейзе, раздѣленный на два вечера, „Перъ Гюнть“ въ обработкѣ (нѣмцы не могутъ безъ обработокъ!) Эккерта съ музыкой Грига, „Ричардъ III“ Шекспира, комедія швейцарскаго поэта Хиннерка „Graf Ehrenfried“, а въ день столѣтія „битвы народовъ“ при Лейпцигѣ будетъ поставлена „Нерманнenschlacht“ Клейста.

Многое изъ этого можетъ быть интересно сдѣлано, но мы позволяемъ себѣ сомнѣваться, что будетъ такъ, и позволяемъ себѣ сомнѣваться въ томъ, что королевскіе театры вернутъ себѣ расположеніе людей со вкусомъ. Новый директоръ „Lessingtheater“ открываетъ сезонъ „Перъ Гюнтомъ“.

Максъ Рейнгардтъ сейчасъ уже открылъ осенній сезонъ. Въ серединѣ сентября предполагается постановка цикла пьесъ Шекспира, въ которой войдутъ отъ 16 — 18 его произведеній. 29 августа поставлена въ первый разъ пантомима Фольмера „Венеціанская ночь“ съ музыкой Ф. Веетманн, довольно слабая вещь. Постановка сопровождалась небольшимъ скандаломъ: протестомъ Фольмеллера и Бермана противъ постановки, такъ какъ оркестровку музыки Рейнхардтъ поручилъ дирижеру Нильсону, который сдѣлалъ ее на менѣйшій составъ оркестра, чѣмъ желательнo автору, и совсѣмъ не въ духѣ автора.

За истекшій сезонъ, окончившійся 21 іюня, въ обоихъ его театрахъ поставлено семь пьесъ. Нѣмецкіе современныя авторы были представлены слѣдующими пьесами: „Фіоренца“, „Асприда“, Стукена, „Донъ Жуанъ“ и „Bürger

Schippel“ Шпернгейма. Иностраннѣе — „Живой пруть“, „Синяя ппиза“, „Пляска смерти“ (Сприндбергъ). „Взятіе Бергъ-опль Цоома“ (Гипри), „Красивыя женщины“ (Этвель Рей), „Союзъ слабыхъ“ (Шоломъ Ашъ), „Императорское высочество“ (Симонсъ Мееса). Въ первый разъ поставлены изъ классическихъ пьесъ: „Король Генрихъ IV“ и Марія Магдалина“ Геббеля.

Репертуаръ текущаго сезона состоить изъ пьесъ: Гёте — „Торкваццо Тассо“, Лессингъ — „Эмилія Галлопи“, Бомарже — „Свадьба Фигаро“, Гауптманъ — „Шлукъ“, А. Толстой — „Власть Тьмы“, Свинбёрнъ — „Chastelard“. Въ ноябрѣ пойдетъ „Желтая кофта“, пьеса, „обработанная по классическимъ кипайскимъ источникамъ“ Хазельтономъ и Бенримо.

Kunstlertheater, бывшій „Лессингъ-театръ“ открылся 12-го сентября н. ст. „Вилггельмомъ Теллемъ“ Шиллера въ инсценировкѣ Г. Гауптмана.

Галле. Городъ рѣшилъ ассигновать на постановку „Парсифала“ въ теченіе сезона 1913—14 г. двадцать тысячъ марокъ и обязать антрепренера городского театра ставить его ежегодно по нѣскольکو разъ.

Дрезденъ. 18-го іюня состоялись Festspiele школы Эмилія Жака Далькроза въ Геллерау. Былъ исполненъ „Орфей“ Глука и показаны упражненія взрослыхъ и дѣтей.

Байреитъ. Слѣдующіе Festspiele состоятся въ 1914 году. Въ программу

включены: „Лепучій Голландецъ“, „Кольцо Нибелунговъ“ и „Парсифаль“. „Голландецъ“ будетъ поставленъ заново.

Франкфуртъ. Первой новинкой оперныхъ спектаклей будетъ Моцартовское „Cosi fan tutti“. 1-го января намѣчено первое представленіе „Парсифала“.

Лейпцигъ. На постановку „Парсифала“ городъ ассигновалъ для выдачи антрепренеру городского театра 85.000 марокъ.

Мюнхенъ. Въ 1908 году людьми, замыслившими реформировать сцену, былъ основанъ для „высокихъ цѣлей“ здѣсь „Художественный театръ“. Въ настоящемъ же сезонѣ на этой сценѣ намѣ были показаны пьесы, поставленныя или ради того, чтобы „показать“ актрису Тилла Дюрбе, или неизвѣстно ради чего. Мы видѣли и Ведекиндовскую грубую спряплю Erdgeist и издѣліе à propos Шюу „Цезарь и Клеопатра“ прежнія же „высокія цѣли“, Гете, Шекспиръ, Глукъ—забыты. И мюнхенцы, конечно за исключеніемъ критики, которая всегда слѣпа и консервативна, давно перестали принимать всерьезъ работу г. Фукса и К^о.

Нью-Йоркъ. Премія, объявленная здѣшной оперой Metropolitan Opera Нопсе за новое оперное либретто на американскій сюжетъ, сочиненное американцемъ, получена фермеромъ изъ Новой Каролины, никогда до сихъ поръ ничего не писавшимъ. Премія эта—10.000 долларовъ.



ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛѢТОПИСЬ.

МОСКВА.

Театръ подъ открытымъ небомъ въ Москвѣ. (Спектакли театра «Романтики»). Лѣтняя дачная жизнь москвичей удивительно безцвѣтна въ смыслѣ театральныхъ зрѣлищъ. Лѣтніе театры сплавляютъ весь залежалый поваръ, весь «престій сорпъ», которій зимою гнѣтъ въ подвалахъ театральныхъ библіотекъ, а лѣтомъ провѣтривается въ дачныхъ театрахъ. Поэтому насъ не удивляетъ то исключительное вниманіе, которое газеты и общество посвятили спектаклямъ театра «Романтики» и его вдохновительницѣ, г-жѣ Орликъ. Но тѣмъ болѣе приходится открывать глаза на смѣлость нѣкоторыхъ рецензентовъ этихъ спектаклей, отважившихся, не взирая на явный провалъ предпріятія во всѣхъ смыслахъ, дать о немъ благопріятный отзывъ. Что могло привести ихъ въ восхищеніе? Провинціальная игра провинціальныхъ актеровъ, изъ которыхъ каждый былъ какъ бы созданъ... для роли иной, нежели та, которую онъ игралъ?.. Постановка? Кошунственное смѣшеніе незатѣйливой природы съ грубо намалеванными скалами и картонной пристав-

кой, изображающей хижину?... Темпъ, выборъ пьесы?.. Я не знаю, что еще придумать. Но знаю, что все происходящее мнѣ на умъ было болѣе, чѣмъ неудовлетворительно, и эта неудовлетворительность бросалась въ глаза всякому, даже абсолютному профану въ театральномъ дѣлѣ. Такъ что, если бы мнѣ пришлось писать отзывъ о спектакляхъ театра «Романтики», я ограничился бы четырьмя словами: «во всѣхъ отношеніяхъ скверно». Больше ничего сказать по ихъ поводу нельзя.

Однако въ данномъ случаѣ меня интересуетъ нѣсколько другой вопросъ. Спектакли въ Москвѣ, постановка «Орфея» на Кавказѣ, «Взятіе Азова» въ Петербургѣ,—Россия опредѣленно начинаетъ интересоваться театромъ на чистомъ воздухѣ и по этому поводу стоитъ сказать нѣсколько словъ. Какъ идея, театръ на чистомъ воздухѣ не представляетъ предмета для споровъ. Самъ по себѣ онъ ни хорошъ, ни нехорошъ. Этого театръ не есть открытіе, способное перевернуть нашъ театръ, и оно можетъ быть оцѣниваемо только въ совокупности тѣхъ обстоятельствъ, которыя сопровождаютъ его дѣйство. Иными словами, театръ на

открывомъ воздухъ возможенъ по отноше-
нию только къ нѣкоторымъ пьесамъ
и совершенно невозможенъ по отноше-
нiю къ другимъ.

Главный факторъ, опредѣляющій вы-
боръ пьесы, есть замѣна театраль-
ной искусственной декорации декорацией
природной, естественной. Природа те-
атральной декорации по существу искус-
ственна, и мы опредѣленнымъ образомъ
уже привыкли къ такой искусственно-
сти. Мы съ восторгомъзираемъ на за-
пнутыя сѣрмы полотномъ деревянныя
стойки и рисуемъ въ своемъ воображе-
нiи мрачныя скалы, мы смотримъ на
размалеванный задникъ и реконструи-
руемъ въ нашемъ воображенiи блестя-
щiй залъ короля-Солнца и т. д.

И въ этой искусственности есть
особая своеобразная прелесть общей
тайны, общей игры, совмѣстной услов-
ности. Недаромъ даже Бѣлинскiй хвалилъ
пряпичную луну въ ущербъ настоящей.
Съ другой стороны, считаясь именно
съ этой условностью, построено боль-
шинство пьесъ нашего репертуара. Если
въ ремаркѣ герой восходитъ на скалу
и оттуда произноситъ горячiй моно-
логъ, то это возможно только потому,
что театральная скала условна, а въ
тотъ моментъ, когда мы пожелаемъ бы
замѣнить эту условную скалу настоя-
щей, мы совершили бы величайшую
ошибку. Просто потому, что съ настоя-
щей скалы намъ, стоящимъ у подножiя
ея, въ лучшемъ случаѣ были бы слышны
только отрывочные звуки рѣчи героя.
И такъ во всемъ. Шумъ водопада, свистъ
вѣтра, темная ночь—все это на сценѣ
условно и только въ расчетѣ на та-
кую условность возможны пьесы, вклю-
чающiя натуру въ свою цѣпь. И даже
болѣе. Чѣмъ натуральнѣе пьеса, тѣмъ
труднѣе воспроизвести ее на фонѣ
природы, ибо природа срываетъ маску
съ прекрасной лжи театра.

Наши доморощенные «натуръ-теа-
тралы» не дали себѣ труда задуматься
надъ этимъ вопросомъ и въ результа-
тѣ получилась варварская картина. Я
не видалъ постановки «Демона», но
априорно могу завѣрить, что «нату-
рально» поставитъ эту трагедию скалы
невозможно. Ибо, взгромоздивъ Демона
на настоящiя скалы, мы вывели бы его
тѣмъ самымъ изъ сферы театраль-
вокального воспрiятiя. Зато я видѣлъ
постановку «Потонувшего Колокола».
Здѣсь все рѣзало глазъ. Ловля бабо-
чекъ Рауншенделейнъ (какія же бабочки
въ темную ночь бьются?), всѣ діал-
логи о грозѣ (въ концѣ перваго акта)
въ то время, когда на актеровъ и зри-
телей глядѣло яркое и звѣздное небо
и т. д.

И тогда же для меня стало яснымъ
такое положенiе: натуръ-театръ есть
въ сущности тотъ же обыкновенный
театръ, но перенесенный для удобства
публики на чистый воздухъ. Онъ мож-
етъ пользоваться для своихъ спек-
таклей только абсолютно услов-
ными постановками, въ которыхъ
природа не играетъ никакой роли, ко-
торымъ рѣшительно все равно, бытъ
ли разыгранными въ шикарномъ палаццо
или на бочкахъ среди улицы. И только
для такихъ, нейтральныхъ въ смыслѣ
декораций, постановокъ допустимы ес-
тественныя декорации. Ибо декорация
всегда искусственна и въ
этомъ ея величайшая сущ-
ность.

Б. Т.

Большой театр. Оперный се-
зонъ открылся 30 августа, какъ всегда,
«Жизнью за Царя» съ неважными испол-
нителями и въ старой, шаблонной об-
становкѣ. Госпожи «Скука» и «Рупина»
привѣтствовали этотъ спектакль.
«Царь Салтанъ» пойдетъ лишь 15—20-го
октября, а «Донъ Жуанъ» Моцарта въ

новой постановкѣ Коммисаржевскаго (декораціи Л. М. Браиловскаго)—лишь послѣ новаго года. До тѣхъ поръ гг. абонентовъ будутъ угощать спарьемъ, или слегка подновленными операми въ родѣ «Пикової дамы», «Кармень», «Дубровскимъ» и ш. п. Въ Московскомъ Большомъ театрѣ не спѣшатъ и даже не хотятъ итти въ ногу съ Петербургскимъ Мариинскимъ. Шаляпинъ будетъ выступатъ съ октября въ «Борисѣ» и «Севильскомъ». Интересно предположеніе артиста спѣтъ «Донъ Жуана» въ оперѣ Моцарта. Балетный сезонъ открылся 1-го септября «Корсаромъ».

Малый театръ. 11-го августа, по случаю пятидесятилѣтія со дня кончины М. С. Щепкина, «домъ Щепкина» служилъ панихиду на могилѣ М. С. Рѣчь произнесъ А. Н. Южинъ. Чествованіе Щепкина предполагается въ день 125-лѣтія со дня рожденія великаго актера. Программа спектакля, который ставитъ, за исключеніемъ акта изъ Ревизора, г. Коммисаржевскій, состоитъ, по мысли Коммисаржевскаго, изъ пьесъ, въ которыхъ игралъ Щепкинъ, и будутъ онѣ поставлены въ томъ стилѣ, въ какомъ ставились въ Щепкинскія времена. Пойдутъ, вѣроятно, водевили: «Матрость» и Сологубовскіе «Букетъ», Молверовскій «Лѣкаръ по неволѣ», одинъ актъ изъ «Ревизора» и «Развязка» Гоголя. Въ заключеніе—«Апоѳеозъ» Щепкина.

Открылся Малый театръ «Горемъ отъ ума». Играть «въ домѣ Щепкина» могли бы многіе и лучше. А постановка послѣ «Художественнаго» кажется затрепанной, безспильной и не живой, въ смыслѣ тона и движенія. Интересна Софья—госпожа Комаровская. Въ зимній репертуаръ сезона включены слѣдующія пьесы: «Двѣ Правды» Шмидтъ, «Вспышка» Кистемекерса, «Тѣнь» Тимковскаго (съ уч. М. Н. Ермоловой), «Огненное

кольцо» Полякова (съ уч. Лешковской и Южина, ставитъ Коммисаржевскій), «Проигранная ставка» Алпатѣина, «Соучастники» Боборыкина и «Принцесса Сильвія» (въ одинъ вечеръ), «Торговый домъ» Сургучева и «Маріонъ де Лормъ» В. Гюго (ставитъ Коммисаржевскій). Предположена «Змѣйка» Рышкова. Поставлена 6-го септября по шаблону «Правда хорошо, а счастье лучше» Островскаго, намѣченъ къ постановкѣ «Макбетъ» (ставитъ Платонъ), въ концѣ септября, и «Насильники» (Лѣвняй) гр. А. Н. Толстого, съ участіемъ О. О. Садовской,—30-го септября. Въ абонементъ упренныхъ спектаклей войдутъ пять пьесъ.

Художественный театръ. Въ репертуаръ включена инсценировка «Бѣсовъ» Достоевскаго, «Коварство и Любовь» Шиллера, которая пойдетъ въ декораціяхъ М. В. Добужинскаго, и «Loscandiera» Гольдони, обычно неправильно называемая «Трактирщицей», въ новомъ переводѣ.

Въ бесѣдѣ съ представителемъ «Русскаго Слова» о «Бѣсахъ» В. И. Немировичъ сказалъ, «что въ «Бѣсахъ» ясно развиваются двѣ и даже при самостоятельныя драмы. Центромъ первой является Николай Ставрогинъ, центромъ второй—Шатовъ, и претвѣй—Степанъ Трофимовичъ. Послѣдняя наиболѣе трудна для инсценировки, такъ какъ въ ней описательная сторона занимаетъ главное мѣсто. Врядъ ли ее даже можно инсценировать. Я пока сдѣлалъ двѣ части. Каждая изъ нихъ является цѣльной, самостоятельной пьесой, занимающей одинъ вечеръ.

Всѣ сцены «Бѣсовъ», составляющія драму Николая Ставрогина, исчерпываютъ эту фабулу во всей полнотѣ.

И все, что не прямо необходимо для развитія этой фабулы, что захватыва-

васть другія части романа, то входить въ эти сцены лишь въ необходимѣхъ опъзвухахъ. Въ данномъ романѣ это успраивается такъ удобно, что нѣтъ надобности въ чтецѣ, какъ было въ «Карамазовѣхъ».

И въ этой частп, которая называется «Николай Ставрогинъ» особенно ярки нѣ художественные элементъ, которые на сценѣ непременно выигрываютъ.

Съ технической споронъ «Николай Ставрогинъ» дѣлится на 4 отдѣленія или 14 картинъ. Фабулой этой частп явились отношенія Ставрогина въ Лизѣ, его тайная женитьба, связъ съ Лизой и убійство Лизы. Главными лицами инсценировки этой частп романа являются: Николай Ставрогинъ, Лиза, Хромоножка, братъ ея—Лебякинъ, Варвара Петровна, Маврикій Николаевичъ, Даша, Пепръ Верховенскій, Федька Капторжннй и ш. д. Шатовъ входитъ сюда въ двухъ сценахъ, поскольку это нужно для Николая Ставрогина и для главной идеи романа.

Въ смыслѣ отношенія къ тексту романа, разумѣется, та же бережностъ, что и въ «Карамазовѣхъ». Только въ 3-мъ отдѣленнн пришлось кое-что лѣпить изъ разныхъ мѣстъ романа. Но и тутъ ясно чувствуется, что не нарушено ни одно изъ желаній автора.

Вторая частъ инсценировки «Бѣсовъ» составитъ пьесу «Шатовъ и Кирилловъ», которая пойдетъ или въ концѣ сезона или въ будущемъ году».

Свободный Театръ.

Какъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ, въ одномъ изъ московскихъ рестораторовъ сошлись два человѣка, чтобы за бутылкой вина поговорить объ искусствѣ, результатомъ чего явился «Художественный Театръ», сказавшій «свое вѣское слово» театральнн эсте-

тикѣ, — такъ и теперь при аналогичныхъ же обстоятельствахъ поже два человѣка—Санинъ и Марджановъ, окрыленные одной и той же идеей, явились инициаторами и идейными вдохновителями другого, я полагаю, не менѣ цѣннаго культурнаго явления.

Степень остроты, съ которой ощущается нужда въ такомъ театрѣ, гдѣ бы находили отклики всѣ новѣшнн современннхъ исканнй въ этой области, видна изъ того обстоятельства, съ какимъ сочувствнемъ, напряженнымъ вниманнемъ и лихорадочнымъ любопытствомъ слѣдитъ весь театральннй мнръ за работой московскаго «Свободнаго Театра», въ которомъ многне хопятъ видѣть источникъ такого театра будущаго.

Рѣшивъ открыть сезонъ «Сорочинской ярмаркой» съ иллюстрирующей ее музыкой Мусоргскаго, руководители новаго театра дали намъ нѣкоторый, правда довольно призрачный, материалъ для воздушныхъ замковъ догадокъ о тѣхъ художественныхъ попенцняхъ, которые должны будутъ воплотиться на его сценѣ.

Насколько выборъ былъ удаченъ или неудаченъ, мы увидимъ впоследствии; теперь же намъ важно намѣпить, хотя бы руководясь предпологаемымъ репертуаромъ, контуры того эстетическаго credo, какое будетъ проповѣдывать намъ это молодое художественное предпрннате, носящее громкое названне—«Свободнаго Театра».

Принявъ въ волнн своихъ художественныхъ спремленнй Мусоргскаго, съ его девизомъ «назойливаго ковырянья въ тончайшихъ чертахъ природы человѣка и человѣческихъ массъ», «Свободный Театръ» тѣмъ самымъ, какъ бы ограничилъ свободу дѣйствнй своихъ эстетическихъ исканнй въ области дѣйствительной автономнн истиннаго ис-

куссва; такъ, по крайней мѣрѣ, будетъ, если онъ послѣдуетъ ученію «мейнингенцевъ» и начнетъ съ «ковырянъ въ пончайшихъ чертахъ» эмпирической дѣйствительности, какъ «сознательно» проповѣдывалъ свою варварскую доктрину, «безсознательный» музыкальный гений—Мусоргскій.

Динамическое искусство театра, по преимуществу,—искусство «исполкательное» и, какъ таковое, самимъ фактомъ своего существованія тѣсно связано съ той пьесой (съ ея внутренней сущностью), «дѣйство» которой оно намъ передаетъ; но, чтобы передать («творить») это дѣйство, чтобы возвысить его до степени «автономнаго» искусства,—для этого надо стать выше природы, надо преодолѣть ее, чтобы театральная динамика самой реалистической пьесы улынулась бы намъ таинственной улыбкой божества, явилась бы антитезой эмпирической дѣйствительности, — дѣйствительности съ ея императивомъ «ты долженъ».

«Я хочу, и ограничиваю себя лишь своею эстетичностью!»—вопль боевой лозунгъ свободного искусства; но, несомнѣнно, что самоограниченіе исходитъ и отъ «воли къ знанію», — такъ какъ творчество, хотя и оперируетъ, главнымъ образомъ, въ сферѣ безсознательнаго,—все же въ конечномъ итогѣ пребуетъ мудраго самоограниченія и «сознательнаго къ себѣ отношенія», конечно, если это «сознательное» не выливается въ такое неэстетическое «ковырянье», о которомъ была рѣчь выше.

«Натуралистическая интерпретація», какъ символическихъ, такъ и реалистическихъ пьесъ, идетъ вразрѣзъ съ самой сущностью «автономнаго искусства», и правъ былъ Айхенвальдъ, когда онъ, опираясь на «фактъ», доказывалъ, что театръ (добавлю отъ себя: только современный) не есть искус-

ство; но «фактъ» еще великимъ Ницше былъ уличенъ въ глупости, — и если театръ въ его современномъ видѣ и не является искусствомъ, то въ этомъ, очевидно, не виновато «автономное искусство театральнаго дѣйства», а то общество, которое не доросло до него.

Вотъ экзамень на эту зрѣлость, по моему мнѣнію, и долженъ будетъ выдержать «Свободный Театръ», какъ искашелъ новыхъ возможностей на нивѣ новаго искусства, — вѣдь въ концѣ-то-концовъ важно не «что», а «какъ» говоритъ намъ театръ, ибо это «какъ» является въ «динамикѣ театральнаго дѣйства» автономнымъ—«что».

Итакъ, намъ нуженъ лишь внутренній, мистическій смыслъ пьесы, который, служа матеріаломъ для театра, преломился бы въ призмѣ его «дѣйства» въ лучистые брызги новаго искусства; и вопль путь-то и выступаетъ музыка, но не какъ самодовлѣющей элементъ (ему мѣсто въ концертномъ залѣ), а какъ одно изъ главныхъ звеньевъ въ золотой цѣпи театральнаго дѣйства.

Идя отъ міра реальнаго явленій вглубь, къ универсаліямъ (а универсальное—вне реальности), — музыка помогаетъ намъ скорѣе опойти отъ эмпирической дѣйствительности, приобщая насъ къ великимъ тайнамъ мистической рѣчи Діониса.

Музыка, по Шопенгауэру, есть непосредственный образъ воли; но, если музыка даетъ импульсъ всякому творчеству, — то въ области театральнаго динамики—она начало и конецъ, изначальная радость и скорбь этого искусства.

Трагическое искусство выросло изъ дионисическаго служенія Діонису «*ἄπο τῶν ἐξαρρήτων τῶν διθύραμβου*» (Aristot.) и пережило эпоху своего цвѣтенія еще при Периклѣ; попытку воскресить его сдѣлалъ Рихардъ Вагнеръ,—но то, что

онъ создалъ, такъ же далеко отъ «древне-греческаго» прагматическаго искусства, какъ современный театр—отъ искусства вообще: и вотъ, — тоже изъ духа музыки, той же мудростью Діониса, рождается новое аполлинійское видѣніе въ волнахъ театралъной динамики.

Ставя «Сорочинскую ярмарку», «Свободный Театръ», если только онъ желаетъ оперировать въ области дѣйствительной автономіи театралънаго искусства, долженъ творить намъ по «музыкальнымъ эскизамъ» Мусоргскаго.

Лишь только музыка коснулась какого-нибудь произведенія, она начинаетъ говорить о немъ то, что «не сказалъ» авторъ литературнаго или какого-нибудь другого художественнаго произведенія.

Вотъ это-то «не сказанное» и есть сюжетъ «театралъной динамики», гдѣ режиссеръ, въ сотрудничествѣ съ художникомъ, актеромъ, дирижеромъ et cetera, — творитъ свое единое «автономно-синтетическое» искусство,—искусство театралънаго дѣйства, гдѣ каждый изъ синтезируемыхъ элементовъ, взятый порознь, является лишь орудіемъ единаго искусства, но опнуодъ не самостоятельнымъ феноменомъ искусства.

Все выше сказанное касается «Свободнаго Театра» лишь постольку, поскольку онъ захочетъ пойти по самостоятельному пути своихъ эстетическихъ исканій, а не бытъ продолжателемъ мейнингенскаго ковырянья въ области пошлаго *). **Ф. Кипцнеръ.**

*) Каждому, пробѣжавшему внимательно эти строки, должно быть ясно, что «Свободный Театръ» и его предполагаемая постановка «Сорочинской ярмарки», взяты мною здѣсь лишь въ качествѣ иллюстрирующаго примѣра, для подкрѣпленія моихъ эстетическихъ воззрѣній на театралъное искусство вообще.

Сезонъ въ „Свободномъ Театрѣ“ начнется 1-го октября „Сорочинской ярмаркой“ (отрывками Мусоргскаго, оркестрованными Ю. Сахновскимъ). Затѣмъ, въ 1-й половинѣ сезона будутъ поставлены „Елена Прекрасная“ Оффенбаха въ пер. Лоло, въярятно, „Арлезианка“, мелодрама А. Додэ и „Покрывало Пьеретты“ Шницлера-Донанви въ декорацияхъ Арапова.

Въ „Еленѣ“ Елену поетъ г-жа Розова, Менелая—г. Монаховъ, Калхаса—Дракули, Париса—Каратовъ, Парфенисъ и Леона—г-жи Макарова и А. Коммисаржевская. Въ „Пьереттѣ“: Пьеро—г. Аслановъ, Пьеретта—г-жа Коонень.

Передній занавѣсъ театра будетъ сдѣланъ (сшитъ) изъ кусковъ разныхъ дорогихъ тканей по эскизу К. А. Сомова. Впервые мысль о такомъ занавѣсѣ зародилась у покойной В. Э. Коммисаржевской. Она предлагала его сдѣлать для своего театра К. А. Сомову. Потомъ его исполненіе перешло къ Л. С. Баксту, который и сдѣлалъ эскизъ—„Элизіумъ“, находящійся теперь въ Третьяковской галлерей. Но, за неимѣніемъ времени и средствъ, по этому эскизу пришлось не шивать мозаично занавѣсъ изъ тканей, а писать самому Баксту. Какъ извѣстно, этотъ занавѣсъ въ теченіе 3-хъ лѣтъ украшалъ театр на Офицерской, теперь же, какъ говорятъ, погибъ, подмоченный водою, благодаря небрежности тѣхъ, къ кому перешелъ театръ послѣ смерти Коммисаржевской.

Опера Зимина. Для начала сезона идутъ оперы: «Млада», «Дѣвушка съ Запада» Пуччини и «Донъ Жуанъ» Моцарта. Дирижеромъ приглашенъ г. Багриновскій. Вошла въ составъ труппы артистка В. Г. Шварцъ—колоратурное сопрано.

Говорятъ, будетъ повѣшенъ занавѣсъ Врубеля, валявшійся (?) много лѣтъ по-

слѣ антрепризы С. И. Мамонтова гдѣ-то въ сараѣ, непонятно почему незамѣченный никѣмъ до сего времени. Хорошо и то, что наконецъ-то «слона примѣтили».

Театръ Незлобина. Постояннымъ декораторомъ настоящаго художника послѣ ухода А. А. Арапова дирекція, очевидно, рѣшила не приглашать.

Намѣченны къ постановкѣ «Орлеанская дѣва» Шиллера въ декорацияхъ Пепрова-Водакина и «Золото» Влад. Ив. Немировича-Данченко. «Орлеанскую дѣву» ставитъ Н. Н. Званцевъ, «Золото» — Чаргонинъ. На послѣднихъ репетиціяхъ авторъ совмѣстно работаетъ съ занятыми въ этомъ спектаклѣ артистами. Въ «Золотѣ» заняты: М. Ф. Дымова, Ю. В. Васильева, А. К. Янушева, ей дублируетъ Ж. У. Лесли. К. В. Кручинина, ей дублируетъ С. П. Познякова, Ю. В. Бѣлогорозскій, А. П. Нелидовъ, О. П. Нарбекова и Д. Я. Грузинскій.

Въ постановкѣ комедіи «Горячее сердце» перемежаются какъ бы два спила. Это чувствуетъ зритель главнымъ образомъ въ двухъ манерахъ игры. Г. Балакиревъ, Грузинскій и Нелидовъ даютъ образы, приближая ихъ къ глубоко-художественнымъ символамъ. За ихъ правдивой, исполненной умной наблюдательности, игрой чувствуешь не только подлинный характеръ и дѣйствительное живое лицо, но и до символа доведенное явленіе всечеловѣческое. Они пугаютъ возможностью этой правды въ жизни.

Совсѣмъ другой спилъ у прочихъ исполнителей пьесы. Одни изъ нихъ играютъ, какъ современную пьесу, безъ спила, безъ общаго тона, другіе играютъ съ ложнымъ пафосомъ, повторяя извѣстный трафаретъ въ «бытовыхъ» роляхъ пьесы Островскаго. И этотъ спилъ игры, какъ, напримѣръ, у г-жи Лилиной или г. Гедике, помѣшалъ общему

тону пьесы. Интересный и оригинальный замыселъ передавъ Островскаго, какъ художника гениальныхъ шаржей и рѣзкихъ обобщеній, доведенный порой до примитивовъ, замыселъ передавъ это всѣмъ колоритомъ постановки отъ декоративныхъ и костюмныхъ контрастовъ до нѣкаго тонкаго гротеска въ тонѣ исполненія и мизансценахъ, этотъ интересный замыселъ не былъ проведенъ, какъ единый спилъ, сначала и до конца. Былъ подходъ къ смѣлому рѣшенію проблемы. Но самая проблема сценически не была разрѣшена. Тѣмъ не менѣе, если не было смѣлости въ режиссерѣ, то было въ немъ много мягкости и такта, наконецъ чувствовался живой юморъ, особенно въ постановкѣ третьей и четвертой картинны. Но объ этой работѣ г. Званцева нельзя еще говорить, какъ о самостоятельной работѣ. Столько выступало въ этой постановкѣ «основныхъ началъ» Комиссаржевскаго, особенно же его сценическаго толкованія Островскаго.

Декорации Кустодіева и костюмы очень интересны. И при отсутствіи единства и цѣлности въ отношеніи къ автору со стороны исполнителей и режиссера, декорации и костюмы были тѣмъ, что чаще всего обращало мыслъ къ идеѣ постановки, такъ раскрывающей Островскаго. Вас. С.

Театръ Корша. 32-й сезонъ открылся 15-го августа комедіей Островскаго «Горячее сердце». Директоръ театра въ интервью съ представителемъ московской прессы заявилъ, что «направленіе театра въ нынѣшнемъ сезонѣ останется неизмѣнно реальнымъ», однако въ спектаклѣ 15-го числа никакъ не было выражено внутреннее содержаніе комедіи Островскаго, а реальное направленіе въ искусствѣ безъ внутренняго содержанія — нелѣпость

Поставлена была комедія по обыкновенію неумѣло, безсодержательно, играла неискусно и ненужно притворяясь. Второй «новинкой» сыграна «Гибель надежды».

Въ составъ труппы приглашены артисты: г-жи С. Чарусская, послѣ первая выхода въ «Гибели надежды» уже покинувшая театр, Горичева, Гофманъ, г.г. Южный и Салтыковъ. Намѣчены къ постановкѣ переводныя пьесы: «Американка», «Блестящая мысль», «За стѣнами», и русскія: Смолдовскаго «Осенніе листья» и Лобовскаго «Опголки жизни».

ПЕТЕРБУРГЪ. Грядущій сезонъ. Быстро, быстро, какъ мгновеніе, пролетѣли 3 мѣсяца, отдѣлявшіе насъ отъ конца прошлаго театрално-художественнаго сезона.

Еще улицы Петербурга представляютъ Аравійскую пустыню, еще горы деревянныхъ бѣлыхъ кубиковъ и разрушенныя мостовыя символизируютъ лѣто, еще гремятъ оркестры въ садахъ, а уже въ зимнихъ театрахъ закипаетъ жизнь. Понемногу затихаетъ раздававшійся стукъ молотковъ лѣтняго ремонта и на сцену ему несутся нестройныя звуки голосовъ репетирующаго хора, мѣрная считка ролей, громкіе бесѣды режиссеровъ...

Оживаются театралныя подъѣзды, веселымъ шумомъ наполняются фойе. Начинается жизнь. Грядущій сезонъ вступаетъ въ свои права.

Лѣтомъ въ театралномъ смыслѣ Петербургъ хирѣетъ. Двѣ-три оперетки, такъ сказать, опера въ Народномъ Домѣ подъ управленіемъ Н. Н. Фигнера и нѣсколько кафешантаннхъ садовъ. Въ опереткѣ «Луна Парка» любопытно было взглянуть на «Прекрасную Елену» въ Рейнгардтовской постановкѣ. Въ сущности важно было въ этой поспя-

новкѣ, кстати, весьма далекой отъ совершенства, то, что «плетворный» духъ чего-то новаго, проникъ наконецъ и въ нѣдра русской оперетки, не подававшей было никакихъ надеждъ на пробужденіе.

Безъ чувства глубочайшаго негодованія не могу вспомнить впопору «новинку» лѣтняго сезона — оперу «Царь Плотникъ», шедшую въ Народномъ Домѣ. «Дѣятельность» попечительства о народной трезвости въ сферѣ культурнаго просвѣщенія народа достаточно освѣщена и въ печати и даже съ трибуны Г. Думы. Поэтому я не буду здѣсь о ней распространяться. Хочется сказать только нѣсколько словъ о роли г. Фигнера въ этой дѣятельности. Недавно построены здѣсь новыя, огромныхъ размѣровъ Оперный Залъ для народа. Въ теченіе зимняго сезона залъ нѣсколько разъ сдають разнымъ импрессарио подъ итальянскую оперу; взвинченные до максимума цѣны оставляютъ народъ за дверьми театра. Но когда лѣтомъ удастся трудящимся массамъ попасть въ театръ, имъ преподносится репертуаръ вродѣ «Царя Плотника». Опера написана нѣмцемъ, въ представленіи котораго вся сила и мощь великаго преобразователя воплотилась только въ томъ, что во II дѣйствіи (всѣхъ дѣйствій въ этомъ несносномъ представленіи три) онъ сплумомъ въ мелкіе куски разбиваетъ столъ. Только въ странахъ, гдѣ представленіе о Россіи все еще сводится къ развѣсистой клюквѣ, возможна и мыслима постановка такой оперы. И вотъ, почтенный г. Фигнеръ, старый актеръ, талантливый и въ достаточной мѣрѣ чуткій человекъ, ставитъ это дѣйствіе на сценѣ Народнаго Дома. Нужно замѣтить, что народъ уже оцѣнилъ это произведеніе искусства по достоинствамъ, — я былъ на третьемъ представленіи, и въ залѣ,

вмѣщающемъ до 4000 человѣкъ, едва можно было насчитать 400—500 зрителей. Таково культурнорежерство г. Фигнера.

Перехожу къ грядущимъ ожиданіямъ.

Наша театральная академія — Александринскій театр, открылся Островскимъ — шло «Доходное мѣсто» съ Ходотовымъ въ роли Жадова. Ставилъ пьесу г. Захаровъ. Какова постановка и сколько въ ней свѣжихъ мопивовъ, видно хотя бы изъ того, что г. Захаровъ ѣздилъ въ Москву знакомиться съ депальнымъ устройствомъ и обстановкой старыхъ практировъ. Не правда ли, какъ важно для пьесы Островскаго «практирное» ея полкованіе. Гвоздемъ сезона остается Лермонтовскій «Маскарадъ», который г. Мейерхольдъ «подготавливаетъ» уже третій годъ.

Есть основаніе думать, что и въ этомъ сезонѣ «Маскарадъ» останется въ періодѣ «подготовки», такъ какъ перемудрилъ постановку съ самаго начала г. Мейерхольдъ не знаетъ, какъ ему vybrаться изъ этой исторіи... Очевидно одной пылкой фантазіи мало для осуществленія серьезныхъ плановъ въ области сценическаго творчества.

Слившійся съ театромъ Рейнеке, театр Незлобина общается, по словамъ газетъ, открылся «Фаустомъ» въ точной постановкѣ Э. Э. Коммисаржевскаго. Въ «точности» да позволено будетъ усомниться, потому что изъ нашей бесѣды съ Коммисаржевскимъ выяснилось, что онъ никакого участія въ петербургской постановкѣ «Фауста» Гете не принимаетъ и всякую отвѣтственность съ себя за нее снимаетъ. Мотивируетъ послѣднее онъ тѣмъ, что почти всѣ исполнители (за исключеніемъ Рудницкаго, Шахалова, Юренивой), съ которыми онъ работалъ надъ углубленностью чувствованій, выраженіемъ ритма этихъ чувствованій

въ ритмѣ рѣчи и движеній, надъ общимъ, какъ внутреннимъ, такъ и внешнимъ рисункомъ исполненія, въ которомъ выражался философскій стиль полкованія трагедіи,—суть новые. Кроме того Коммисаржевскій работалъ безъ помощниковъ, и методъ техническаго выполненія его замысла постановки «Фауста» никому изъ режиссуры театра К. Незлобина извѣстенъ бытъ не можетъ. И въ результатѣ Петербургъ увидитъ только декорации и костюмы, «сдѣланные для московской постановки».

Дѣятельно готовится къ сезону «Музыкальная драма», вступающая въ второй годъ своего существованія. Въ этомъ, несомнѣнно, идейномъ предпріятіи, очень много новаго, свѣжаго; не плохъ принципъ проведенія на сцену исключительно молодыхъ талантовъ, прекрасны стремленія—приблизитъ театр къ публикѣ и искоренитъ «вапукизмъ» въ дѣйствіи; но на ряду съ этимъ странны и прямо непонятны домашнія средства, которыми стараются осуществитъ, только что перечисленія начинанія. Въ театрѣ нѣтъ настоящаго режиссера-руководителя, нѣтъ художниковъ, такъ необходимыхъ въ предпріятіи, претендующемъ на современность.

Намѣченныя къ постановкѣ—«Кармень, Каменный гость, Мазепа, Борисъ Годуновъ и наконецъ Парсифаль, ставитъ г. Лапцкій—величина совершенно неизвѣстная въ театральнo-художественныхъ кругахъ. Сколько нужно дарованія, я бы сказала, огненно-разнообразнаго таланта, чтобы создать постановку «Кармень» съ одной стороны и «Парсифаля» съ другой.

А между тѣмъ прошлагодня постановки г. Лапцкаго—«Евгеній Онѣгинъ» и «Садко» обнаружили въ немъ прекраснаго диллепанта, но не серьезнаго режиссера, съ одинаковой смѣлостью мо-

гущаго братсья и за Бизе, и за Вагнера, и за Мусоргскаго.

Отсутствіе въ театрѣ художниковъ, имена которыхъ уже успѣли съ достаточностью опредѣлиться не только въ кругахъ театралныхъ, но и въ широкихъ слояхъ культурной публики, посѣщающей театры, еще болѣе усиливаетъ увѣренность въ возможности крупныхъ промаховъ, подобно прошлогоднимъ (постановка «Садко»). Оспается надѣяться, что руководители «Музыкальной Драмы» все же стануть на путь яснаго пониманія потребностей современнаго театра и привлекутъ къ себѣ подлинныя режиссерскія и художественныя силы.

Грядущій сезонъ занятень, между прочимъ, какъ показатель вліянія Москвы на Петербургъ. Весенній прилетъ сюда «Летучей Мыши» сотворилъ переполохъ. Въ текущемъ сезонѣ у насъ открываются цѣлыя пучи разнообразныхъ «кабаре» на манеръ «Летучей мыши»; такъ, «Пиковая Дама» г. Оралковскаго, «Летучая мышь» г. Полонскаго (бѣднѣй г. Баліевъ!), «Черный Лебедь» г. Кошевскаго, какое-то интимное кабаре запѣваетъ г. Сологубъ, и, наконецъ, кабаре г. Зона. Послѣдній объявляетъ, что кабаре само по себѣ, а кафе-шантанъ то же увеселительное заведеніе и потому онъ устраиваетъ оба учрежденія въ одномъ помѣщеніи. Надо полагать, что добрая половина новоявленныхъ «Летучихъ мышей», вскорѣ послѣ открытія, закроется и на рынкѣ петербургскаго легкомыслія останется только г. Зонъ...

Вотъ и всѣ приблизительныя ожиданія предстоящаго сезона. Если не считать «Фауста» въ постановкѣ Ф. Ф. Коммисаржевскаго и начинаній «Музыкальной Драмы», все остальное врядъ ли способно захватить и направить мысли въ сторону такъ часто попадающагося

на страницахъ газетъ выраженія: «сезонъ обѣщаетъ быть интереснымъ».

Грядущій сезонъ въ Петербургѣ не обѣщаетъ быть интереснымъ; но быть можетъ событія ближайшихъ дней сдѣлають его интереснымъ? Будемъ надѣяться...

По слухамъ, дирекція Императорскихъ театровъ разрѣшила Студенческому комитету поставить въ фойе Александринскаго театра бюстъ (работы Аронсона) В. Ф. Коммисаржевской.

Александръ Бродскій.

ПРОВИНЦІЯ.

НѢЖИНЪ. Въ августѣ текущаго года исполнился сорокалѣтній юбилей ученой и педагогической дѣятельности ординарнаго профессора Нѣжинскаго Историко-Филологическаго Института Вячеслава Ивановича Петра, одного изъ серьезнѣйшихъ изслѣдователей и знатоковъ древней музыки. Его докторская диссертация была на тему «О составяхъ, строяхъ и ладахъ въ древнегреческой музыкѣ» (Кіевъ 1901). Специально музыкальнымъ изслѣдованіямъ посвящены также его труды: «О Пифагоровой армоніи сферъ», Одесса 1882, «Вновь открытые памятники античной музыки», Петербургъ, 1894 (Ж. М. Нар. Просв.), «Элементы античной армоники», Петерб. 1896 (Русск. муз. газ.), «Нѣсколько замѣчаній и дополненій къ отдѣлу Музыка въ Элладѣ и Римѣ», въ русск. перев. исторіи музыки Наумана, Петерб. 1896, «О мелодическомъ складѣ арійской пѣсни», Петерб. 1899, «О ритмическихъ отрывкахъ изъ Оксиринха», Кіевъ 1901, «О персо-арабской гаммѣ», Петерб. 1905 (Русск. Муз. Газ.), «Объ индійской гаммѣ», Петерб. 1906 (Руск. Муз. Газ.), «Рѣчь и пѣніе», Кіевъ 1906, «О голосникахъ въ античныхъ театрахъ», Петерб. 1909,

(Гермесь), «О голосникахъ въ древне-русскихъ храмахъ», Петерб. 1910 (Русск. Муз. Газ.).

Въ настоящее время печатается новый трудъ В. И. Петра, «Преисторія музыки», въ которомъ методомъ сравнительнаго анализа, напоминающимъ установленіе такихъ же основнѣхъ корней въ лингвистикѣ, проф. Петръ анализируетъ корни музыкальныхъ ладовъ разнообразныхъ народностей и на основаніи ихъ возстановливаетъ ту музыку, которая существовала въ доисторической періодъ. Всѣ вышеупомянутыя научныя труды проф. Петра печатались на русскомъ языкѣ, и это является причиной того, что на западѣ сравнительно мало знаютъ о существованіи этихъ серьезнѣхъ изслѣдованій, которыя въ другой странѣ и будучи напечатаны на иностранномъ языкѣ, давно доставили бы ихъ автору заслуженную имъ широкую извѣстность. Родившись въ Чехіи въ 1848 г. и посѣщая вначалѣ Пражскій университетъ и одновременно съ этимъ теоретическое отдѣленіе школы органистовъ въ Прагѣ, проф. Петръ, въ качествѣ славянскаго стипендіанта окончилъ въ 1873 г., съ правами кандидата, историко-филологическій факультетъ С.-Петербургскаго университета и посвятилъ себя педагогической дѣятельности, поступивъ въ томъ же году въ число преподавателей древнихъ языковъ при Киевской 1-ой гимназіи. Помимо теоретическихъ изслѣдованій и научныхъ трудовъ въ области филологии и музыки, проф. Петръ написалъ рядъ оркестровыхъ и сольныхъ музыкальныхъ произведеній, въ томъ числѣ: „Пѣсню о розѣ“ для сопрано, соло и о оркестра, „Какъ солнца весенняго лучъ золотой“ для хора и оркестра, „Не утѣшеніе, не наслажденіе“ слова Грибоѣдова, для хора и оркестра, хоровыя пѣсни „Бываетъ порой“, „Ахъ лѣса, лѣса въ

темныя“ изъ Кралове — дворской рукописи, „Ты ль это, Нѣманъ величавый“; романсы „Звѣзда блестящая“ (сл. Рапгауза), „Когда неприглядная осень наступитъ“, „Воспоминаніе“, для виолончели и мн. др.

Большую популярность проф. Петръ приобрѣлъ въ бытность директоромъ Кіево-Печерской гимназіи съ 1885—1902 годъ. Онъ первый ввелъ въ Россіи гимназической оркестръ, которымъ самъ же и дирижировалъ, и первый сталъ устраивать ученическія экскурсіи.

Отсутствіе въ Россіи званія доктора музыки лишаетъ проф. Петра возможности получить это званіе, на которое онъ имѣлъ бы особое право, благодаря своимъ ученымъ трудамъ о музыкѣ и за свое музыкальное изслѣдованіе „О составахъ, ладахъ и строяхъ въ древне-греческой музыкѣ“, онъ поэтому могъ бытъ удостоенъ только одного званія доктора греческой филологіи.

Алекс. Спруве.

СИБИРСКІЯ ПИСЬМА. За минувшіе два мѣсяца, въ теченіе которыхъ мнѣ не удалось послать ни одного письма въ „Маски“, въ театральную жизнь Сибири накопилось много матеріала, которымъ я и хочу сейчасъ подѣлиться съ читателями. Начну съ городовъ Восточной Сибири.

Крупнымъ событіемъ здѣсь является отъѣздъ, послѣ долголѣтняго тамъ пребыванія, въ качествѣ антрепенера, хорошо извѣстнаго сибирякамъ И. М. Арнольдова. Онъ рѣшилъ перенести свою дѣятельность въ Россію. И. М., несомнѣнно, сыгралъ крупную роль въ развитіи театральнаго дѣла на далекіхъ окраинахъ.

Какъ говорятъ сибирскія газеты, И. М. Арнольдовъ, ликвидировавъ свои дѣла на Дальнемъ Востоцкѣ, предполагаетъ организовать въ Россіи колоссаль-

ное підприємствє, въ духѣ Рейнгагарта въ Берлинѣ, для чего входить въ соглашеніе съ драматургомъ Андреемъ Полевымъ, пьесы котораго являются новаторствомъ въ области театра, и для котораго общество капиталистовъ во главѣ съ пайщиками Моск. Худ. Театра, хотѣло въ 1908 году создати особый театръ въ Москвѣ, причеиъ эта идея была оставлена толькѣ за отсутствіемъ помѣщенія подходящаго въ Москвѣ и изъ за тормоза цензуры.

Кромѣ Полевого, г. Арнольдъ предполагаетъ привлечь къ этому дѣлу Леонида Андреева, Ѳ. Сологуба и Ан. Каменскаго.

Средства для этого підприємствія уже имѣются, а опытъ и энергія г. Арнольдова даютъ право надѣяться на осуществленіе этой колоссальной затѣи. Мѣстомъ послѣдняго пребыванія И. М. Арнольдова былъ г. Благовѣщенскъ.

Жалуютъ и гордятся благовѣщенцы своимъ антрепренеромъ.

Какъ и слѣдовало ожидать, послѣ окончанія контракта съ И. М. Арнольдовымъ, старшины общественаго Собранія, гдѣ помѣщается театръ, объявили объ этомъ во всеуслышаніе.

Въ новыхъ антрепренерахъ недостатка не оказалось.

Благовѣщенскъ—одинъ изъ самыхъ театралныхъ городовъ провинціи не толькѣ въ Сибири.

Труппа г. Арнольдова, въ истекшій сезонъ, брала, въ среднемъ, по 750 рублей на кругъ.

Въ числѣ притязателей на „тепленское мѣстечко“, между прочимъ, оказалась и, упомянутая мною, въ одномъ изъ предъидущихъ писемъ, „знаменитая“ въ театралныхъ лѣтописяхъ, по своимъ гастролямъ на театрѣ военныхъ дѣйствій, въ 1905 году, антрепренерша А. М. Сигулина—Сѣверская. Но ей на Д. Востокъ не вѣрятъ, а потому стар-

шины Собранія предпочли лучше отдать театръ кому либо другому, менѣе извѣстному. Такимъ оказался чипинскій антрепренеръ Флиновъ.

Солидныя дѣла во Владивостокѣ у Нининой—Петипа.

Въ Харбинѣ блестяще прогораетъ малороссійская труппа.

За то много гастролеровъ.

Средніе успѣхи имѣлъ Г. Г. Ге со своей, надо сказать правду, очень и очень неудачной труппой.

Сказать кстати, на обратномъ пути г. Ге еще разъ завернулъ въ Томскъ и два спектакля прошли почти при пустой аудиторіи.

Л. М. Сибиряковъ въ Харбинѣ, Владивостокѣ и Хабаровскѣ всюду бралъ полные сборы.

Тоже можно сказать и объ рассказчикѣ Лебедевѣ. Въ Читѣ и Иркутскѣ, сравнительно, тихо. Въ Барнаулѣ, 14-го іюля, въ Народномъ домѣ, состоялось открытіе лѣтняго сезона драм. труппой М. Ѳ. Лошака подъ управленіемъ артиста И. Г. Степанова. Составъ труппы небольшой—18 человекъ. Въ теченіи сезона г. Лошакъ общается ставитъ, по преимуществу, новинки, еще не шедшія въ Барнаулѣ.

Но, насколько мнѣ извѣстно, въ труппѣ нѣтъ именъ и серьезныхъ выдающихся силъ. Главнѣйшій контингентъ ея составляетъ пришлый, случайный элементъ.

Въ Омскѣ сейчасъ опера Кастальяна. Однако, послѣ Максакова, закончившаго гастроль по Сибири съ крупной прибылью и художественнымъ успѣхомъ и общающимся будущей зимой вторично пріѣхавъ сюда съ новымъ составомъ, публика, всюду довольно холодно встрѣчаетъ г. Кастальяна съ товарищами. Въ Томскѣ, напримѣръ, труппа пріѣхавъ не рискнула.

Въ Томскѣ хорошія дѣла у драм. то-

вариществa подѣ управленіемъ С. І. Браилевскаго.

Несмотря на дождливое и холодное лѣто (театръ помѣщается въ саду „Буффъ“, почти что на окраинѣ города) сборы не падаютъ и отпѣненъ былъ только одинъ спектакль.

Репертуаръ выдержанный, по преимуществу изъ драмъ.

По вторникамъ идутъ комедіи.

Начались бенефисы.

Столпами труппы являются слѣдующіе артисты и артистки, снискавшіе у аудиторіи большую популярность: гг. Б. Ю. Мирскій, С. І. Браиловскій, І. А. Ростовскій, В. В. Клейнъ, г-жи О. П. Жданова-Браиловская, М. Я. Юматова, Н. А. Зарѣцкая...

Вызвалъ много толковъ состоявшійся на дняхъ бенефисъ Н. А. Зарѣцкой.

Ставилась пьеса артистки той-же труппы О. П. Ждановой-Браиловской— „Сказка жизни“. Пьеса премирована на послѣднемъ конкурсѣ имени А. Н. Островскаго.

Мѣстная пресса дала подробные отзвѣвы о пьесѣ, которыя въ общихъ чертахъ, можно назвать благожелательными.

Въ качествѣ недостатковъ указывалось — на „излишнюю сантиментальность“, „отсутствіе строгаго обоснованной идеи“, „неясную обрисовку нѣкоторыхъ типовъ“, „фактическую неправдоподобность“, „отсутствіе строгаго психологическаго анализа“, „обиліе слезъ, поцѣлуевъ, истерикъ, разговоровъ, цвѣтвъ, музыки“ и пр.

При хорошей постановкѣ пьеса все-же можетъ произвести сильное впечатлѣніе.

Сезонъ заканчивается въ срединѣ августа.

Въ пресловутыхъ томскихъ „миніатюрахъ“ играютъ лилипуты.

Жалко смотрѣть на этихъ уродцевъ,

эксплоатируемыхъ какимъ то „большимъ человѣкомъ“, который разъѣзжаетъ съ ними по городамъ и всякъ нашего отечества, претирруя искусство вездѣ и всюду.

Сейчасъ гоститъ въ Томскѣ мусульманская труппа „Нуръ“.

Труппа малочисленна и малосильна, однако имѣетъ успѣхъ среди мѣстнаго мусульманскаго населенія.

Пока прошелъ на сценѣ коммерческаго собранія только одинъ спектакль; была разыграна примитивнѣйшая драма — „Несчастный юноша“. Насколько она безсодержательна, можно судить уже потому одному, что въ ней нѣтъ ни одного выигрышнаго и красиваго мѣста, ни убійства, непрерывная пальба, угроза ножами и пр. Предстоятъ еще нѣсколько спектаклей совмѣстно съ любителями.

Есть предположеніе, что нѣкто Сысоловъ, крупный подрядчикъ по профессіи, перестроитъ циркъ и устроитъ въ немъ театр миниатюръ. Все дѣло за владѣльцемъ цирка—Изако, который заламываетъ за свое полуразвалившееся зданіе огромную цѣну. Правда, онъ къ этому имѣетъ серьезныя основанія: съ нимъ-же ведутъ переговоры и малороссы.

Что въ Томскѣ предполагается зимой,—ничего не слышно.

Снятъ общественное собраніе, неудобное, во всѣхъ отношеніяхъ для театральныхъ зрѣлицъ, пока никто еще не рискуетъ, имѣя въ виду рядъ примѣровъ, какъ здѣсь пролетали въ трубу солидные антрепренеры.

Томскъ покинулъ одинъ изъ видныхъ общественныхъ дѣятелей, чловѣкъ близко причастный къ театру и немало поработавшій на этомъ поприщѣ, директоръ мѣстнаго музыкальнаго училища Василій Алексѣевичъ Цвѣтковъ, сумѣвшій, не смотря на самыя неблаго-

приятныя условия работы, поставивъ дѣло на должную высоту и спасти его отъ окончательной гибели. Въ послѣднее время г. Цвѣтковъ много трудился по вопросу объ открытіи въ Томскѣ театра и заручился уже поддержкой нѣсколькихъ мѣстныхъ капиталистовъ, а также открытіемъ при муз. училищѣ драматическаго отдѣленія. Приглашеніе на должность профессора въ Кіевскую Консерваторію лишило городъ этого дѣятельнаго челоука, всегда вносившаго большое оживленіе въ томскую театральную жизнь.

Характерно, между прочимъ, то, что одинъ изъ самыхъ злѣйшихъ враговъ В. А., бывшій до него директоромъ училища и чуть-чуть не погубившимъ послѣднее окончательно, надѣлавшій массу долговъ, бывшій военный капельмейстеръ (!) нѣкто Я. С. Медлинъ, попалъ въ неловкую исторію, о которой не перестаютъ говорить до сихъ поръ.

Г. Медлинъ, необходимо пояснить, играетъ видную роль въ мѣстныхъ музыкальных кругахъ и состоитъ директоромъ одной частной небольшой школы. Онъ же числится и музыкальнымъ рецензентомъ газеты „Сибирская Жизнь“.

Въ Томскъ пріѣхалъ виолончелистъ Бугомила Сикора и далъ концертъ.

Предварительно г. Медлинъ написалъ о немъ восторженный отзывъ, совѣтуя публикѣ не упустить случая послушать палантливаго музыканта.

Г. Сикора въ Сибири зналъ и раньше; онъ всюду пользовался заслуженнымъ успѣхомъ.

Концертъ прошелъ благополучно.

Г. Медлинъ продолжилъ свое попеченіе «о многообѣщающемъ талантѣ» дальше и повезъ его въ Барнаулъ, гдѣ совмѣстно съ нимъ выступилъ въ качествѣ скрипача.

Все шло хорошо.

Но путь, неожиданно, обнаружилась

скандальная исторія, которая возмутила и прессу, и общество: г. Медлинъ, оказался, купилъ концертъ у г. Сикора и дѣйствовалъ въ компаніи съ зубнымъ врачомъ Каменецкимъ.

Несмотря на явныя улики, виновнымъ себя въ коммерческой сдѣлкѣ г. Я. Медлинъ не призналъ.

Онъ, со своей стороны, представилъ туманныя объясненія.

Г. Сикора, по просьбѣ его, написалъ письмо, но въ письмѣ оказалъ г. Медлину медвѣжью услугу, когда упомянулъ, что концертъ былъ устроенъ «на гарантіи», а именно, г.г. Медлинъ и Каменецкій гарантировали сборъ въ 200 рублей.

Совершенно справедливо г. Азь, въ „Утрѣ Сибири“, въ отвѣтъ на это, доводя со стороны „поклонника многообѣщающаго таланта“ замѣтилъ, что „гарантія“ носитъ въ себѣ всѣ признаки коммерческой сдѣлки.

Попутно было пояснено, что г. Сикора самъ, лично, жаловался тремъ лицамъ, имена которыхъ предлагали назвать г. Медлину, если это нужно, будто-бы его обидѣли г.г. Медлинъ съ Каменецкимъ и къ концертамъ онъ не имѣетъ никакого отношенія.

Отъ отвѣта на прямо поставленный вопросъ г. Медлинъ, какъ и слѣдовало ожидать, отказался.

Его неблаговидный поступокъ, какъ для художника, такъ и для рецензента редакція „С. Ж.“ объяснила „восхищеніемъ художника передъ молодымъ талантомъ“ (!)

Поэтому, острятъ томичи, какойнибудь N, заберется въ чужой карманъ и скажетъ: я только восхищался вашимъ талантомъ.

Началась постройка театра - кинематографа, гдѣ предполагается устроить небольшую сцену, а въ свободное время демонстрировать картины.

Николай Сѣдой.

Воронежъ. Порядокъ приѣзда къ намъ гастрольныхъ труппъ послѣ зимняго сезона въ этомъ году нѣсколько измѣнился.

Мы, обыкновенно, привыкли такъ, чтобы послѣ сезонной драмы во время великаго поста у насъ была опера или оперетка. А теперь случилось такъ, что послѣ окончанія зимняго сезона въ городскомъ театрѣ начала гастролировать другая драматическая труппа, состоявшая изъ новыхъ провинціальныхъ артистовъ, въ числѣ которыхъ находились г.г. Муромцевъ, Покровскій, Голодкова, Кони-Спрѣльская и другіе.

Какъ и слѣдовало ожидать, сборовъ хорошихъ эта труппа не дала. Пьесы ставились все видѣнныя публикой, а самихъ гастролеровъ знали по прежнимъ спектаклямъ.

Только приѣхавшая на три гастрольныхъ спектакля часть труппы Московскаго Малаго театра, благодаря исключительно праздничному времени 15, 16 и 17 апрѣля, сдѣлала хорошіе сборы. Къ сожалѣнію, художественнаго успѣха за этой труппой нельзя было признать. Вѣдь публика въ провинціи привыкла смотрѣть на артистовъ Московскаго Малаго театра совсѣмъ иначе, чѣмъ на своихъ сезонныхъ артистовъ. Публика была убѣждена, что высоко стоящая въ ея глазахъ театральная традиція труппы Московскаго Малаго театра въ художественномъ отношеніи не обмануть ея ожиданій, удовлетворяютъ ее и дадутъ нѣчто лучшее и образцовое; но, къ сожалѣнію, въ гастролерованной труппѣ этого-то и не оказалось.

Конечно, до извѣстной степени получилось удовлетвореніе прекрасной игрой отдѣльныхъ исполнителей, особенно въ первыхъ двухъ спектакляхъ: „Дама изъ Торжка“ Юр. Бѣлаева и „Пустоцвѣтъ“ Н. А. Персіяновой, но художественнаго ансамбля все-таки не было. Напротивъ,

пришлось видѣть нѣкоторую небрежность въ постановкѣ пьесъ, пришлось замѣтить необъяснимое игнорированіе кое-какихъ деталей у исполнителей, которымъ слѣдовало бы подавно служить хорошимъ примѣромъ сценической корректности. Сыгранная пьеса «Профессоръ Споричинъ» не имѣла успѣха. Г. Падаринъ, игравшій проф. Споричина, никому не понравился. При этомъ я долженъ сказать, что наши сезонные артисты труппы В. И. Никулина гораздо лучше сыграли эту пьесу, нежели артисты Моск. Мал. театра. Я нахожу, что небрежное отношеніе гастрольныхъ артистовъ Московскаго Малаго театра къ провинціальной публикѣ можетъ легко создать провѣвпположннй взглядъ на то, во что раньше вѣрили глубоко.

Большее удовлетвореніе въ художественномъ отношеніи доставилъ нашей публикѣ разѣзжавшій съ своей труппой провинціальный артистъ В. А. Бороздинъ. Особенно онъ имѣлъ большой художественный успѣхъ въ роли Іудушки. Сборы, однако, были плохіе.

Много публики было въ театрѣ на двухъ гастрольныхъ передвижнаго театра П. П. Гайдебурова. Всѣ артисты, по обыкновенію, играли ровно, выдержано и хорошо.

Съ 2-го мая гастролеровала другая труппа артистовъ Моск. Мал. театра во главѣ съ Е. К. Лешковской.

Тѣ же дефекты, которые замѣчались въ первой труппѣ, были и здѣсь: небрежность и отсутствіе художественнаго ансамбля. Е. К. Лешковская, какъ любимица нашей публики, конечно, имѣла успѣхъ, но, все-таки, отчасти недавно перенесенная артисткой болѣзнь и всеокрушающее время, главными образомъ, оказали вліяніе на свѣжесть и сочность прежней игры талантливой артистки. Это было замѣтно тѣмъ болѣе, что г-жа Лешковская не была у насъ нѣсколько лѣтъ.

Гаспроли въ зимнемъ театрѣ закончила опера М. Н. Крыловой, которая была настолько неудовлетворительна, что труппѣ пришлось уѣхать раньше срока. Несмотря на то, что наша публика очень любитъ оперу, она отнеслась къ ней довольно-таки равнодушно.

Въ залѣ Общественнаго Собранія прошли съ большимъ успѣхомъ 24-го и 25-го мая два гаспрольных спектакля театра «Кривое Зеркало» З. В. Холмской. Первый спектакль прошелъ съ аншлагомъ, а на второмъ было уже нѣсколько меньше публики.

Лѣтній сезонъ почти одновременно открыли двѣ труппы: опереточная въ театрѣ сада Семейнаго Собранія подъ управ. М. К. Драгошъ и украинская въ лѣтнемъ городскомъ театрѣ подъ управ. Льва Сабинина. Обѣ труппы закончили спектакли съ прибылью. Каждый изъ этихъ театровъ привлекалъ къ себѣ свою публику.

Послѣ оперетки въ театрѣ Семейнаго Собранія гаспролировалъ прагикъ М. С. Кожевниковъ при участіи артистки К. А. Яновской. У нихъ были сборы плохіе, такъ какъ труппа была слабая.

Съ 24-го іюня въ лѣтнемъ городскомъ театрѣ начала играть драматическая труппа Н. П. Казанскаго. Между прочимъ, была поставлена трагедія Софокла «Царь Эдипъ». Эдипа игралъ Г. Юрвевъ, который имѣлъ успѣхъ.

Въ садахъ Общественнаго Собранія и «Фантазія» играютъ тоже небольшія труппы и ставятъ разныя „миніатюры“. Съ большимъ успѣхомъ прошли два концерта Е. И. Башариной.

Вообще развлеченій въ этомъ лѣтнемъ сезонѣ много. А. Поляковъ.

Б а к у. Весной, въ театрѣ г-на З. А. Тагіева состоялось 6 гаспрольных спектаклей драматической труп-

пы хорошо извѣстнаго бакинца А. Н. Кручинина. Были поставлены: „Нора“, «Папашины дочки», «Екатерина Ивановна» (2 р.) и др. Въ труппѣ наибольшимъ успѣхомъ пользовались г. Мурскій и г-жа Юренева. Очень понравилась г-жа Юренева въ „Норѣ“, въ первыхъ двухъ актахъ. Въ исполненіи много ясности, четкости, изящной простоты. Третьей актѣ—переломъ Норы,—артистка не удалась,—сцена рѣшительнаго объясненія съ Торвальдомъ звучала неискренно и напряженно.

Весенній сезонъ открыли пьесой П. Люиса „Женщина и Паяцъ“.

Ничего оправднаго я, при всемъ моемъ желаніи, отмѣнить не могу. Мало того, я рѣшительно не могу понять, къ чему стремились руководители театра? Развѣ только къ тому, чтобы опвадить публику отъ посѣщенія спектаклей.

Началось дѣло съ дебютовъ. Не стану говорить пропивъ системы дебютовъ,—„и погромче насъ были випіи, да не сдѣлали пользы перомъ“. Но если и примириться съ этой системой, то только при томъ условіи, конечно, чтобы было кого показывать. Этимъ условіямъ дебюты совершенно не удовлетворяли, за исключеніемъ богато одареннаго и разнообразнаго артиста г-на Павленкова. Дебютировали г-жи: Галина (изъ театра „Соловцовъ“), Моншейнъ и др. И все было слабо, заурядно. Первое мѣсто въ труппѣ занимала г-жа Павлова. Дебютъ ея въ роли Кончи вышелъ удачнымъ. Помимо очень благодарныхъ вѣдшихъ данныхъ, пластичности и красоты, артистка проявила значительный темпераментъ, спрасптность и хорошую технику.

Репертуаръ состоялъ преимущественно изъ послѣднихъ новинокъ сценической литературы. Въ общемъ, благодаря неумѣлому веденію дѣла, антреприза понесла значительный убытокъ. Приѣз-

жала къ намъ и г-жа Ганако Оота и взяла два полныхъ сбора, плѣнивъ нашу публику своимъ искусствомъ. Передъ каждымъ спектаклемъ дѣлалъ поясненія всей программы Н. Н. Шестовъ. Былъ и фарсъ и прогорѣлъ. Публика не посѣщала фарсовыхъ спектаклей, пустовали и маленькіе театры, культивирующіе у насъ сценическое Kleinkunst—театры „Миніатюръ“ и „Мозаика“. Три сеанса въ вечеръ, изъ которыхъ каждый составленъ изъ нѣсколькихъ самыхъ разнообразныхъ отдѣленій. Крошечная оперетка, такой же величины комедійка, дивертисментъ или солныныя выступленія и синематографическія картинны. Все, за малыми исключеніями, качества невысокаго, но и по прежнему публика очень охотно посѣщаетъ особенно театр „Миніатюръ“ В. Н. Романовича. Оптимо ли, что хорошій актеръ все еще брезгаетъ театрами миніатюръ, несмотря на хорошіе оклады, которые здѣсь пред-

лагаются или это происходитъ отъ убѣжденія „миніатюрныхъ“ антрепренеровъ, что хорошаго здѣсь ничего и не требуется—достаточно, что публикѣ „раздѣваться не обязательно“, но художественный уровень обоихъ театровъ не очень высокъ.

Къ слову сказать, театр „Мозаика“ прекратилъ свое существованіе: антрепренеръ попросту сбѣжалъ. Страдаетъ и репертуаръ, который составляется изъ отчаянной дребедени (за малыми исключеніями).

Сравнительно лучше репертуаръ у В. Н. Романовича. Такимъ образомъ о художественной эволюціи „миніатюрныхъ“ театровъ говорить не приходится. Приѣзжали Ю. М. Юрвевъ, „Летучая мышь“. Первый не взялъ сборовъ, а второй, наоборотъ, взялъ 5 полн. сборовъ.

Аршакъ Григорьянцъ.



СПРАВОЧНЫЙ ОТДѢЛЪ.

Текстъ русско-германской литературной конвенціи, вступившей въ силу перваго августа тек. года.

Статья 1. Подданные каждой изъ обѣихъ высокихъ договаривающихся сторонъ пользуются на террипоріи другой стороны въ отношеніи своихъ литературныхъ или художественныхъ произведеній, появившихся на свѣтъ въ одной изъ обѣихъ странъ или въ иномъ государствѣ, либо не появившихся въ свѣтъ, всѣми правами, которыя соотвѣтствующіе законы предоставляютъ въ настоящее время или въ будущемъ предоставлятъ мѣстнымъ подданнымъ, а равно выгодами, особо установленными настоящею конвенціею.

Постановленія настоящей конвенціи примѣняются также ко всякому литературному или художественному произведенію, которое впервые было опубликовано въ одной изъ договаривающихся странъ и авторъ коего не состоитъ въ подданствѣ ни одной изъ этихъ странъ.

Подъ произведеніями, появившимися въ свѣтъ, должно, въ смыслѣ настоящей конвенціи, понимать произведенія

изданныя. Публичное чтеніе, или произнесеніе литературнаго произведенія, представленіе произведенія драматическаго, музыкально-драматическаго, хореографическаго или пантомимическаго исполненія музыкальнаго произведенія, выставленіе произведенія искусства и постройка произведенія архитектуры не составляютъ появленія въ свѣтъ въ смыслѣ настоящей конвенціи.

Статья 2. Выраженіе „литературныя и художественныя произведенія“ обнимаетъ всякое произведеніе изъ области литературы, науки или искусства, каковы бы ни были способъ и форма его воспроизведенія, а равно его достоинства и назначеніе. Къ произведеніямъ литературнымъ и художественнымъ относятся произведенія хореографическія и пантомимы, въ отношеніи постановки которыхъ имѣются указанія, изложенныя на письмѣ или иными способами, а равно произведенія кинематографическія, имѣющія свой самостоятельный и оригинальный характеръ. Конвенція примѣняется равнымъ образомъ къ фотографіи и инымъ произведеніямъ, добытымъ способомъ аналогичнымъ фотографіи.

Статья 3. Авторы каждой из двух страниц пользуются в другой страниц до истечения десяти лет со времени появления в свет подлинного сочинения исключительным правом переводить или уполномочивать других лиц на перевод своих сочинений, под условием, что они оговорили о сохранении ими за собою этого права на заглавном листе или в предисловии к сочинению.

Исключительное право перевода прекращается, если автор в течение пяти лет со времени появления в свет подлинника не воспользовался этим правом путем издания представления издания перевода его произведений.

Однако, указанный срок сокращается до трех лет для осуществления права перевода в отношении сочинений научных, технических и предназначенных для учебных целей.

Статья 4. Переводчики пользуются авторским правом на свой перевод, насколько этим не нарушаются права автора подлинника.

Статья 5. К числу недозволенных воспроизведений, подпадающих под действие настоящей конвенции, относятся в особенности косвенные, неразрешенные автором, заимствования из литературного или художественного произведения, как-то: переделка произведения для какой-либо цели, музыкальное переложение, переделка романа, повести или стихотворения в драматическое произведение и, наоборот, если эти переделки и переложения представляют собою лишь повторение данного произведения в той же или иной форме, с несущественными изменениями, прибавками или сокращениями, и не носят характера нового самостоятельного произведения.

Статья 6. Опубликованные в одной из двух страниц статьи газет и временных сборников, за исключением

романов-фельетонов и повестей, могут быть, в подлинник или перевод воспроизводимы в подобных же изданиях другого государства, если только воспроизведение их не было положительно воспрещено. Относительно сборников достаточно, чтобы воспрещение было сделано сообща от имени авторов на заголовке каждого номера.

Защита, предоставленная настоящей конвенцией, не распространяется на известия о текущих событиях и о новостях дня, имеющих свойства обыкновенных газетных сообщений.

Статья 7. В отношении права делать законно заимствования из литературных и художественных произведений для изданий, предназначенных для обучения или имеющих научный характер, либо для хрестоматий, применяются постановления законодательства того государства, в котором эти издания или хрестоматии появились в свет.

Статья 8. Во всех случаях, когда настоящая конвенция разрешает заимствования из литературных и художественных произведений, должен быть оказан источник; последствия неисполнения этой обязанности определяются по законодательству того государства, в котором предъявляется требование о защите.

Статья 9. Авторы драматических произведений, независимо от того, появились ли эти произведения в свет или нет, ограждаются от публичного исполнения их произведений: в подлинник—в течение срока их авторского права на подлинник, а от публичного исполнения в перевод—в течение срока их права на перевод.

Это постановление распространяется равным образом на текст произведений музыкально-драматических.

Статья 10. Авторы музыкальных

произведеній ограджаються отъ публичнаго исполненія епихъ произведеній, если ими на каждомъ экземплярѣ произведеній указано, что они его запрещаютъ.

Исключенія изъ сего постановленія опредѣляются по внутреннему законодательству каждаго изъ договаривающихся государствъ.

Статья 11. Воспроизведеніе и публичное исполненіе музыкальныхъ произведеній посредствомъ механическихъ инструментовъ не можетъ имѣть мѣсто безъ согласія автора, при чемъ, однако, соблюдаются ограниченія и особія условія, установленныя по сему предмету внутреннимъ законодательствомъ страны, въ которой предъявлено требованіе о защитѣ.

Статья 12. Произведенія, добытыя фотографіей или аналогичнымъ ей способомъ, охраняются въ томъ лишь случаѣ, если на каждомъ экземплярѣ произведенія означены фирма и фамилія, имя и мѣсто жительства автора или издателя произведенія, равно какъ и годъ выпуска его въ свѣтъ.

Статья 13. Воспроизведеніе литературныхъ и художественныхъ произведеній посредствомъ кинематографа или какимъ-либо инымъ, аналогичнымъ кинематографу, способомъ, не можетъ быть сдѣлано безъ согласія автора.

Статья 14. По отношенію къ анонимнымъ и псевдонимнымъ произведеніямъ издатель, имя котораго означено на произведеніи, въ правѣ защищать принадлежащія автору права.

Онъ признается, безъ какого-либо другаго доказательства, представителемъ анонимнаго или псевдонимнаго автора.

Статья 15. Срокъ защиты, представляемой настоящею конвенціею литературнымъ и художественнымъ произведеніямъ, появившимся въ свѣтъ въ подлинникѣ или переводѣ, или не появив-

шимся въ свѣтъ, фотографическимъ произведеніямъ или произведеніямъ, добытымъ способомъ, аналогичнымъ фотографии, произведеніямъ посмертнымъ и произведеніямъ анонимнымъ или псевдонимнымъ, — опредѣляется по законодательству той страны, въ которой предъ является требованіе о защитѣ авторскаго права.

Однако, въ той изъ двухъ странъ, гдѣ предъявлено требованіе о защитѣ, произведеніе не можетъ пользоваться болѣе продолжительнымъ срокомъ защиты, чѣмъ срокъ, установленный закономъ того изъ договаривающихся государствъ, въ подданствѣ котораго состоитъ авторъ, или въ которомъ произведеніе впервые появилось въ свѣтъ.

Статья 16. Дѣйствіе настоящей конвенціи распространяется на всѣ произведенія, по отношенію къ которымъ, ко времени вступленія ея въ дѣйствіе, еще не прекратилось авторское право по законодательству того государства, въ которомъ эти произведенія появились въ свѣтъ.

Однако, воспроизведенія, законно сдѣланныя до вступленія въ силу настоящей конвенціи, не могутъ быть предметомъ судебного преслѣдованія, основаннаго на ея постановленіяхъ.

Если переводъ появился законно, цѣликомъ или частью до вступленія въ дѣйствіе настоящей конвенціи, переводчикъ можетъ продолжать выпускать въ свѣтъ переводъ, распространять его и представлять его публично.

Тотъ, кто до введенія въ дѣйствіе настоящей конвенціи законно представитъ сценическое произведеніе публично, въ подлинникѣ или переводѣ, можетъ продолжать публичное его представленіе.

Статья 17. Настоящая конвенція вступить въ силу черезъ три мѣсяца послѣ обмѣна ратификацій.

Дѣйствіе ея будетъ продолжатся пять лѣтъ, считая съ вышеуказаннаго срока.

Она будетъ дѣйствительна до истеченія годичнаго срока, исчисляемаго со дня, въ который послѣдуетъ отказъ отъ нея со стороны одной изъ высокихъ договаривающихся сторонъ.

Настоящая конвенція будетъ ратификована и ратификаціи будутъ обмѣнены въ С.-Петербургѣ въ возможно скоромъ времени.

Постановленіе Совѣта Театральнаго О-ва. Совѣтомъ Театральнаго Общества сдѣлано слѣдующее постановленіе:

„Если драматическій театръ преобразуется въ постоянный „театръ миниатюр“, причѣмъ возможность такого преобразованія не предусматрѣна контрактомъ, актеръ въ правѣ считать договоръ нарушеннымъ и искамъ съ антрепренера неустойку“.

ЮБИЛЕИ:

И. С. Тургеневъ: 30 лѣтъ со дня кончины (23 августа 1883 года).

М. С. Щелкинъ: 11 августа 50 лѣтъ со дня кончины. 6 ноября 125 лѣтъ со дня рожденія.

Гретри: Сто лѣтъ со дня кончины композитора, умершаго 24-го сентября 1813 года.

УКАЗАТЕЛЬ ВНОВЬ ВЫШЕДШЕЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Ассамблея, ком. въ 4 д. и 5 к. П. П. Гнѣдича. Изд. Т-ва А. Ф. Марксъ. С.-П.-Б.

Господа Мейеры, ком. въ 3 д. Изд. журнала Театръ и Искусство.

Династія, пьеса въ 4 д. О. Ольнемъ. Изд. журн. Театръ и Искусство.

Женщина въ 40 лѣтъ, пьеса въ

4 д. Перев. съ нѣм. Изд. журн. Театръ и Искусство.

Королева Саббатъ, траг. Изд. журн. Театръ и Искусство.

Лабиринтъ, пьеса въ 4 д. С. Полякова. Изд. Театръ и Искусство.

Перуанка, пьеса въ 3 д. Г. Запольской. Изд. Театръ и Искусство.

По торной дорогѣ, ком. въ 3 д. Бернштейна. Изд. Театръ и Искусство.

Пути женщины, пьеса въ 3 д. Джека Лондона. Изд. Театръ и Искусство.

Право на жизнь, въ 4 д. С. Зусера. Изд. Театръ и Искусство.

Сказка про волка, пьеса въ 4 д. Фр. Моллиора. Изд. Театръ и Искусство.

Ревностъ, др. въ 5 д. М. П. Арцыбашева. Изд. Театръ и Искусство.

Моряки, п. въ 5 д. С. Гарина.

Царевна-лягушка, п. въ 4 д. Юрія Бѣляева.

Вѣчный справникъ, п. въ 4 д. Осипа Дымова.

Великая пророчица, п. въ 4 д. Вл. Боцяновскаго.

На склонѣ дней, простая исторія въ 5 карт. А. Добровольскаго.

Дочь оврага, п. въ 5 д. С. Патрашкина и А. Ястребова.

Прасковія Мусорина, п. въ 4 д. Е. Владимировой.

Погорѣльцы, п. въ 4 д. Н. Чернышева.

Роковая ошибка, др. въ 4 д. М. Антонова.

Приказчица, п. въ 3 д. съ нѣм.

Судъ человѣческой, п. въ 3 д. Ч. Галича, автор. перев. И. Карѣева.

Кража, п. въ 4 д. Дж. Лондона. Перев. съ англ.

Max Dauthendey: Die Heidin Geilane, Trag. Изд. Langen.

Sven Lange: Die Presse, Kom. Изд. Langen.

Rud. Fastenrath: Kōnigin Luise, Trag.

Max Halbe: Freiheit, ein Schauspiel von 1812.

Eugène Brieux: Les femmes paucres, ком. Изд. Thespis,

Bernard Shaw: Pygmalion, ком. въ 5 дѣйств.

Hermann Bahr: Das Phantom, ком.

H. Eulenberg: Der Krieg, одноактная сагира. Изд. Kurt Wolff.

Г. Гауптманъ, Festspiel,

А. Фекеге: Der Ewige, пять дѣйствій изъ эпохи Возрожденія. Изд. S. Fischer'a,

О. Maurus Fontana: Der Studentengeneral, ком. въ 4 д. Изд. S. Fischer'a.

Tor Hedberg: Халатъ, комедія въ 1 д.

Arnoldo Fraccaroli: Фиговый листъ Изд. Comœdia.

R. Guttman: Abfall, пьеса въ трехъ дѣйств. Изд. S. Fischer'a.

Bernard Shaw: Андроклъ и левъ, сказка въ 3 д.

Фр. Ведекинъ: Leidenschaften, Dreiaktiges Scherzdrama.

Leo Mathias: Der Impressario, драма въ 3 д. Изд. S. Fischer.

F. Sachsenburg: Вѣра Павловна, др. въ 3 д. Comœdia.

K. G. Sowerby: Румфордъ и сынъ, др. въ 3 д.

Ф. Спейтонъ: Слабый полъ, ком. въ 3 д.

Fr. Hebbel: Геночева; новая обработка К. Zeiss. Изд. Oesterheld und Co. Berlin.

Peter Egge: Скрипка, драма въ 4 д. Изд. тамъ же.

Henri Nathansen: Аффера, бюрократическая комедія въ 4 д.

Rudolf Strauss: Eskompte, сагирическая комедія.

Габриэль Траубе: Новый Сионъ, драма.

Fritz Ernst: Enghien, эпизодъ изъ жизни Бонапарта.

УКАЗАТЕЛЬ НОВЫХЪ МУЗЫКАЛЬНЫХЪ СЦЕНИЧЕСКИХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ,

принятыхъ къ постановкѣ, а также поставленныхъ въ теченіи истекшаго сезона на западно-европейскихъ сценахъ.

Walter Braunfels: Ulenspiegel, опера въ 3 д. (Штутгартъ).

Albert Dupuis: Le château de la Bretèche, опера въ 4 д. (Ницца).

Амелія Никишъ: Daniel in der Löwengrube. (Гамбургъ).

Мануэль де Фалля: Короткая жизнь. (Ницца).

Italo Montemezzi: Любовь трехъ королей, муз. драма. (Scala).

Leo Fall: Вольноопредѣляющийся, муз. шутка.

I. Blumenthal u. Kurt Zorlig: Das American girl, оперетта въ 3 д. (Карлсбадъ).

Графъ Геца Зичи: Родосто, опера. (Бреславль).

Габриэль Форé (текстъ Рене Фошюа): Пенелопа, опера. (Парижъ).

Альб. Ширмай: Мексиканка, оперетта.

Фридр. Берманъ: Синій всадникъ, оперетта.

Б. Гранихштедтенъ: Надеми, оперетта.

I. Снага: Ксандеръ, оперетта.

W. von Baussnern: Herbert und Hilde, ком. опера. (Лейпцигъ).

Umberto Giordano: Marcella, опера въ 3 д.

Феликсъ Сальтенъ (музыка Владимира Метуля): Das lockende Licht, пантомима.

Фр. Вейгманъ: Der Klarinettenmacher, опера

А. Шамманъ: Des Teufels Pergament, опера.

G. Charpentier: Julien, опера.

H. Jelmoli: Die Schweizer, опера.

Max Milian: Бѣлая опасность, оперетта.

Otto Fiebach: Герцогиня Мальборо, комич. опера.

Marziano Perosi: Слѣпая изъ Помпеи, опера

Paul Lincke: Сасонова, оперетта въ 3 а.

Leo Schottländer: Самая дорогая женщина въ Парижѣ, оперетта въ 1 а.

Richard Strauss: Ariadne aux Naxos, Oper in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal; zu spielen nach dem „Bürger als Edelmann“ des Molière (neu eingerichtet in 2 Aufzügen Musik von R. Strauss).

Редакторъ-издатель Ал. Н. Вознесенскій.



СЦЕНИЧЕСКАЯ СТУДИЯ Ө. Ө. Коммисаржевскаго,

Учрежденная въ 1910 году К. В. Бравичемъ и Ө. Ө. Коммисаржевскимъ для занятій по подготовкѣ къ сценической дѣятельности.

Занятія: теорія и практика сценическаго искусства, импровизация; ритмическя и пластическя упражненія; пѣнне; искусство грима; собесѣдованія по вопросамъ эстетики, теоріи и исторіи искусствъ и театра и т. п.

Ученики Студіи раздѣляются на двѣ группы: младшую (1-й годъ занятій) и старшую (2-й годъ). Время прохожденія полного курса Студіи отъ 2-хъ лѣтъ, въ зависимости отъ самого учащагося.

Пріемъ въ младшую группу (послѣ ознакомленія съ голосовыми и пластическими данными) съ 20 августа.

Москва, Сивцевъ-Вражекъ (Арбатъ), домъ № 44.



Типографія „ЗЕМЛЮ“ Москва, 1-я Мѣщанская, домъ № 5.

ЦГПБ

им. Н. А. Некрасова



2 000000 828961

5
2549/26

0

Mar. 45
5 D.

РУБЛЬ.